Beroepsgeheim 2

Gesprekken met schrijvers

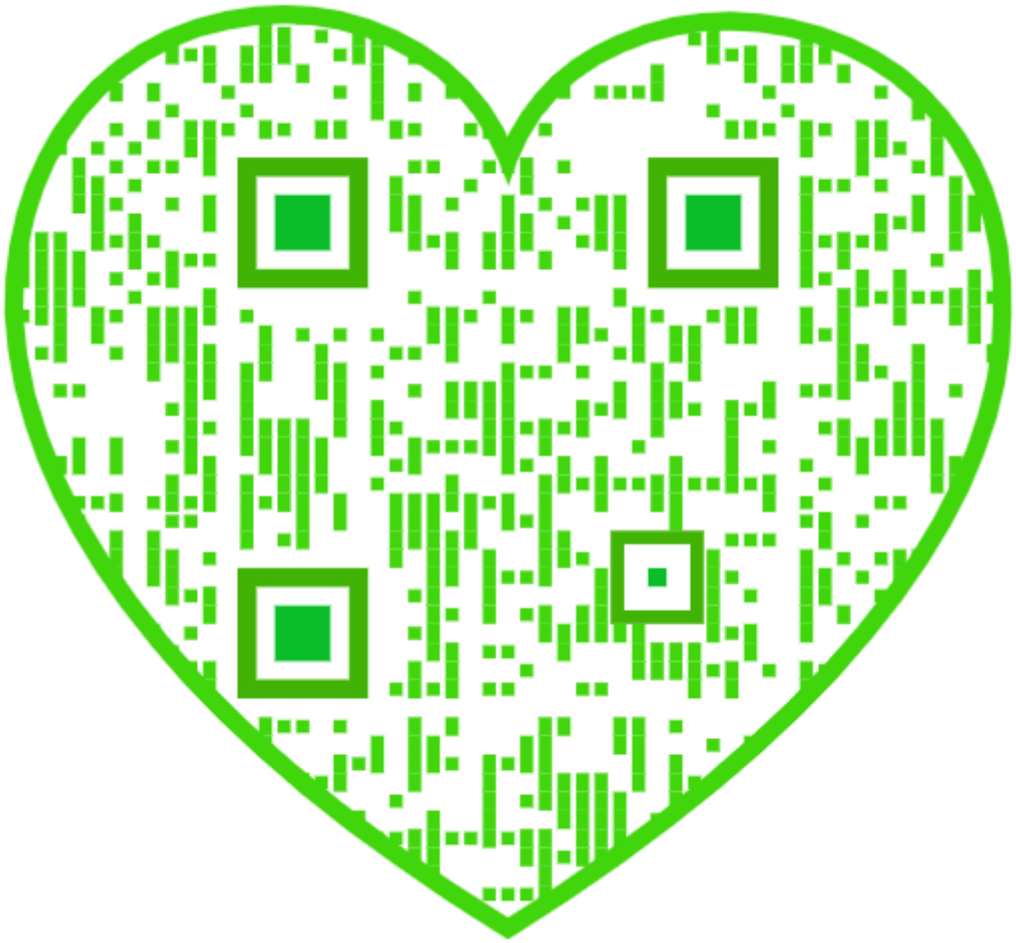
Willem M. Roggeman

bron
Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim* 2. Walter Soethoudt, Antwerpen 1977.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero02_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Woord vooraf]

Willem M. Roggeman
BEROEPSGEHEIM
Gesprekken met schrijvers

Deze tien interviews verschenen eerder in de jaargangen 1975 tot 1977 van het tijdschrift ‘De Vlaamse Gids’, waarvan Willem M. Roggeman redacteur letteren is. Zij sluiten aan bij de vijftien interviews, die reeds gebundeld werden in ‘Beroepsgeheim 1’. Samen vormen deze twee boeken een soort moderne literatuurgeschiedenis, niet ontstaan uit het isolement van de werkkamer, maar uit het direct contact met de levende auteurs.

Willem M. Roggeman ziet het interview als een essay, dat door samenwerking tussen twee auteurs moet ontstaan. De interviewer is de motor, die de ondervraagde schrijver telkens weer op gang moet helpen. Zelf komt de interviewer zo weinig mogelijk tussenbeide omdat hij niet op een controverse aanstuurt, maar integendeel zo veel mogelijk informatie van de schrijver wil loskrijgen. Het gaat erom te achterhalen hoe de schrijver schrijft. Precies door deze formule zijn deze interviews onmisbaar studiemateriaal geworden voor eenieder, die zich voor deze auteurs interesseert.

Ben Cami

Geboren te Durham (*Engeland*) *op 30 augustus 1920. Was redacteur van het tijdschrift 'Tijd en Mens'.*

Publiceerde: In de tijd verloren (*1950*), *Het land Nod* (*1954*), *Roos uit Modder* (*1958*), *Schemerlampen in de zon* (*1959*), *Doorsneemens* (*1961*), *Blanco stem* (*1967*), *Wat ik wil is gelijk aan nul* (*1974*).

Bekroond met de Dirk Martensprijs in 1974.

Dit interview verscheen in maart 1975.

- Ben Cami, je bundel 'Wat ik wil is gelijk aan nul', die bekroond werd met de Dirk Martensprijs, is een merkwaardige come-back na een lange periode van stilte. Van 1960 tot nu publiceerde je alleen de bundel 'Blanco stem', verschenen in 1967, je meest pessimistische bundel. Ook de titel van je jongste bundel klinkt nog erg pessimistisch. Kan men deze periode als een crisistijd bestempelen? Was dit dan een morele of een zuiver creatieve crisis?

- In deze periode ging het me niet voor de wind, wat iedereen al eens overkomt. Een en ander bracht mee dat een aantal gedichten niet werden afgewerkt of verloren raakten. Daarenboven heb je in dit land het nare gevoel dat niemand je leest. Achteraf bekeken, lijkt het woord 'crisis' wel wat zwaarwichtig. Als het een crisis was, dan was ze eerder van morele aard. 'Blanco stem' wou voor een deel een poëtisch, voor een deel een ondichterlijk protest zijn. Duizenden mensen hebben in die jaren op allerlei wijzen geprotesteerd. Maar de wereld evolueert verder naar een vorm waarin de enkeling helemaal niet meer gehoord wordt. En nochtans, wat de enkeling wil, wat het 'ik' uit de titel van mijn jongste bundel wil, is goed, of heeft kans, goed te zijn. De massa daartegenover denkt niet, ze handelt maar, ze stelt geen vragen, en ze wordt in deze technische, gemechaniseerde tijd zo enorm, zo gevaarlijk. Ga zes maanden weg uit de grote stad en keer er dan terug. Kijk nuchter. Het is een monster. Een bedreiging, waarin het begrip wandelen bv. niet meer past. Kijken, een vraag stellen, elkaar groeten, luisteren: al zo'n menselijke dingen worden er onmogelijk. Wat 'ik' wil (en ik druk het uit met een term uit hun geliefde wiskunde) = 0.

- De titel van je bekroonde bundel klinkt bitter. Toch zijn er heel wat verzen in deze bundel, die optimistischer klinken dan je vroeger werk, al ben je ook hier nog af en toe sarcastisch.

- Dit optimisme kan veld winnen, geloof ik, doordat ik probeer een eigen wereldje te maken, een beperkte levensruimte waarin ik zoveel mogelijk plaats laat aan wat uitsterft: de lucht, de wind, de planten, eenvoudige mensen die er de tijd van nemen om een probleem op te lossen, trage genoegens zoals luisteren naar anderen, lezen, dingen die voorbij zijn opnieuw beleven en afwegen tegenover de toekomst, uren stilzitten en de wereld laten voorbijtrekken voor zijn ogen, een lange, trage

film. Zien hoe de blaren aan de bomen groeien. In de winter naar de wolken kijken, een wonderlijk schouwspel, zoals de schilders een paar honderd jaar geleden uren hebben gekeken naar de lucht, de Hollandse schilders bv. Ik weet niet of een enkeling daarin nog kan slagen in deze tijd. Waarschijnlijk ontbreek ik teveel in mezelf om zo'n experiment tot een goed einde te brengen. Maar het is 't proberen waard.

Maar of men wil of niet, men verdedigt zich. Hoe kunnen we ons verdedigen, tenzij met ironie en sarcasme? Je moet tussen de mensen lopen. Ze zijn zo triestig, zo hargneus tegenover elkaar, ze klagen voortdurend, ze beschuldigen elkaar voortdurend. Maar als je ze daar op wijst, beweren ze te leven in de best mogelijke der werelden. Wat hen ontbreekt, mag niet vernoemd worden. Al voelen ze wel aan, wàt hen ontbreekt. Ze willen een individualiteit winnen, en kijk, daartoe imiteren ze in alles de anderen. Dat wordt hen van kindsbeen zo geleerd. Ze krijgen eerst gewoon geen kàns op het winnen van een individualiteit, later willen ze niet weten dat ze er naar verlangen. Akkoord, een aantal jonge mensen hebben dat aangevoeld, de herrie van 68 is er een bewijs van, maar zij die ons regeren weten via de massa-media ook de revolutie te maken tot een modeverschijnsel, een spel, een serie prentjes om naar te kijken tussen weerbericht en de voetbalmatch. Het hele geval verwatert tot een stereotiep en ongevaarlijk afwijzen van ‘de maatschappij’. De jonge mensen smalen als je 't hebt over maatschappij, politiek, huwelijk, liefde, vriendschap... en als alternatief gaan ze zich drogeren, doen gewichtig in verband met sex, worden feministen of bedriegen zichzelf met wat anders. We hebben ons ‘ik’ verloren doordat we er zo verduiveld goed op letten nooit iets van onszelf te geven. De jonge mensen stichten hun ‘eigen’ kringen en clubs en hebben dan een snelle motorfiets nodig om van de ene club naar de andere te rijden, van de ene verveling naar de andere. Ze hebben zich vrijgevochten tot in hun privé gevangenis. - Is het allemaal zo verschillend van wat wij eertijds hebben gedaan en verwacht? Iedereen gooit zijn steentje door zijn ruitje en daarna doet iedereen mee met het ellebogenwerk waarvoor generatie na generatie geschapen schijnt te zijn.

Het kan wel zijn dat ik eerder pessimistisch van aard ben. Dat is niet zo erg als je je eigen meningen altijd weer in frage stelt.

Wat ik probeer heeft echter niets te maken met optimisme of pessimisme. Ik heb vroeger al te dikwijls de optimisten geloofd. Hen die in God geloofden, socialisme en wat weet ik. In die tijd trok ik wél mijn eigen besluiten, maar ik schoof ze opzij, ik liet me overtuigen door de redeneringen (of wensdromen) van anderen. Dat is verkeerd. Af en toe hebben jij of ik het ook eens bij 't rechte eind. Sindsdien doe ik heel hard mijn best om aandachtig naar de anderen te luisteren, maar mijn eigen inzichten verwerp ik niet meer zonder discussie. - Hoewel het, tussen twee haakjes, aan te raden is, in bijna alle kringen, je inzichten voor jezelf te houden. Je botst altijd tegen iemand aan. Je kweekt alleen maar vijanden. De meeste mensen zitten op een paar meningen, hun leven lang. Als je telkens weer een bereikt standpunt verlaat en zo nodig tegenspreekt, dan maakt dat de mensen onrustig.

- *Wanneer we je werk overschouwen, dan merken we dat je vooral in de beginperiode onder de invloed stond van de Bijbel. Hoe is die invloed gekomen?*

- Toen ik zeventien, achttien was, heb ik Eliot, Pound, Muir e.a. gelezen. Die auteurs hebben elementen uit de Bijbel gebruikt. Misschien is er langs die weg enige invloed te achterhalen. Ik heb bepaalde delen van de Bijbel gelezen en herlezen en heb een paar personages en situaties uit die tekst hernomen, op mijn manier bekeken. ‘Het Land Nod’ heb ik gezien als een poëtisch fresco, waarin toevallig een paar elementen uit de Bijbel voorkomen.

- *Hugo Claus heeft eens gezegd dat je toen ‘zeer Engelse gedichten’ schreef. Wellicht bedoelde hij inderdaad de dichter van ‘The Waste Land’. Is die belangstelling voor de Engelse poëzie te wijten aan familiale omstandigheden zoals het feit dat je in Engeland werd geboren?*

- Ik geloof wel dat de familiale omstandigheden er wat aan gedaan hebben, om me eerder naar de Engelse literatuur te richten. Ik leerde als kind eerst Engels. Dat laat ongetwijfeld sporen na. Ik ‘voel’ het Engels, zoals ik het Nederlands beleef. Voor jonge mensen die in de dertiger jaren begonnen te lezen waren in de Anglo-Saksische literatuur enorm belangrijke figuren te ontdekken: Wells, Shaw, D.H. Lawrence, Faulkner, Orwell... en de ‘linkse’ dichters uit die jaren, o.a. Auden, Spender. Als leermeesters waren ze niet zo kwaad. Ik ben vrij

laat ‘op gang’ gekomen, eigenlijk pas in 1954 met de bundel ‘Het Land Nod’ en dat komt doordat ik vrij lange tijd nodig had om me voor 't grootste deel te ontdoen van mijn leermeesters.

- *Je behoorde tot de groep om het tijdschrift ‘Tijd en Mens’. Hoe ben je tot die groep gekomen en wat betekende het tijdschrift voor jou?*

- Tijdens de bezetting had zich in Aalst een groepje gevormd (Boon, Marcel Wauters, Maurice D'Haese, en nog een paar anderen) dat dikwijls op zaterdagavonden bijeenkwam, de oorlogsperikelen besprak, eindeloos moppen tapte, de naoorlog trachtte te voorspellen, de eigen werkjes al eens voorlas en droomde van een tijdschrift. Na de bezetting kwam het tijdschrift nog wel ter sprake, maar steeds zeldzamer, het was een luchtkasteel geworden. Precies tijdens die naoorlogse jaren bleken in het Brusselse ons onbekende jonge mensen ook rond te lopen met het plan een tijdschrift te stichten. Dat waren Walravens, Claus, Van de Kerckhove, Brulin e.a. Ik vermoed dat Boon en Walravens elkaar hebben ontmoet en aldus de brug hebben gelegd. In ieder geval is het tijdschrift er gekomen. Ergens in een Brusselse ‘brasserie’. Waar het geld vandaan is gekomen is me altijd een raadsel gebleven. Maar we konden eindelijk wat publiceren. Het werd een verhaal van vele moeilijkheden, herrie, een fusie met Podium, en een ‘zelfmoord’ in 1954. Ondanks al onze verschillen, zijn we geloof ik altijd vrienden gebleven. Wellicht heeft het tijdschrift in onze letteren een en ander wakker geschud. Het werd gelukkig al vroeg door jongeren gecontesteerd. Meer kan je niet verlangen.

- *Had je voordien nog geen literaire contacten en tijdschriftpublicaties?*

- Net voor de oorlog waren we van plan een tijdschrift op te richten. Dat zou ‘Het Cenakel’ heten. Ik geloof dat we ‘Senakel’ schreven. ‘We’, dat waren Paul Van Keymeulen, Jan D'Haese, Arthur Rottiers en nog een paar anderen. De oorlog sloeg ons van elkaar weg. Het lijkt heel veraf, onwezenlijk. We lazen allemaal veel. Ik las veelal de Engelsen, maar ook heel wat anderen, o.a. Tolstoi en vooral Dostojewski. Pijnlijke jaren zijn dat eigenlijk. Je bewondering is zo groot als je onmacht. Mijn eerste gepubliceerde gedicht verscheen, als ik me niet

vergis in ‘De Vlaamse Gids’, na de oorlog, denk ik. Voor de oorlog had Herreman me al eens geciteerd in zijn ‘Boekuil’ in ‘Vooruit’. Ook ‘De Faun’, het tijdschrift dat Paul Van Keymeulen in Gent stichtte, publiceerde een paar van mijn verzen. Daarna werd het jaren lang experimenteren. Alles wat ik in die jaren naar tijdschriften stuurde, kwam prompt terug. Het was een nogal hopeloos gevecht. Gelukkig apprecieerden Boon en Uyttersprot sommige van mijn verzen.

- *Je hebt ook Herman Uyttersprot gekend?*

- Uyttersprot was een bijzonder schrander man. Ik heb hem leren kennen als atheneumleraar. Een sprankelende geest, die de taboes uit onze hersens wegveegde, deuren openbrak. Later, onder de bezetting, ging ik hem af en toe opzoeken. Hij ontving me altijd met eindeloze goeie wil. Het is zo jammer dat hij zo vroeg is gestorven. Ik geloof dat hij gelijk had toen hij zei: ik had moeten historicus worden. Toen Marcel Wauters hem ‘Het Proces’ van Kafka bracht en we hem om zijn indrukken vroegen, scheen zijn eerste reactie niet erg enthousiast. Maar later was hij buitengewoon geïnteresseerd door de volgorde van de hoofdstukken en heeft hij verregaande opzoekingen verricht om de juiste volgorde ervan te kunnen vastleggen. Wij vonden dat de volgorde van de hoofdstukken in ‘Het Proces’ niet zo'n bijzonder belang had. Op sommige gebieden praatten we waarschijnlijk naast elkaar heen, maar op historisch en politiek vlak, i.v.m. de evolutie van de oorlog en de mogelijke politieke nasleep ervan, heeft hij mij en Wauters veel geleerd. In die zwarte tijd waren onze bezoeken aan hem zeldzame lichtpunten.

Waarschijnlijk heeft hij wel model gestaan voor Prof. Spothuizen in ‘De Kapellekensbaan’ en, naar ik hoorde, apprecieerde hij die naam niet. Maar van een model blijft onder Boons pen niet veel over: het wordt honderd procent Boon zelf. Hij heeft het uiterlijke van een paar mensen uit zijn omgeving in zijn roman gebruikt, maar wat een figuur dacht en beleefde, was wat Boon dacht en beleefde.

- *Je hebt een tijd in Erembodegem gewoond, waar je L.P. Boon als buurman had*.

- Boon en ik hadden het in die jaren vrij dikwijls over een ‘reservaat’, een plekje waar we tot rust konden komen... terug naar de natuur... ik weet niet wat ons bezielde. Feit is, dat we

haast iedere zondag de omgeving van Aalst doorkruisten, op zoek naar een lapje grond. Meestal lagen de plekjes te ver van dit, te dicht bij wat anders. En waren ze te duur. Als we wat vonden, werd het plan soms om de dwaaste redenen verworpen. Meestal door de vrouwen. Bv. omdat de boer uit de buurt op dubbelzinnige wijze naar ze had gelonkt. Ik geloof dat we helemaal niet in ons plan geloofden en het allemaal deden omwille van de wandelingen en de discussies en moppen die daarmee verbonden waren. Op een avond vonden we een weide, de prijs viel mee, het was een lapje grond dat niemand wou, dicht bij een bos waarin tijdens de eerste wereldoorlog een Duitser met een baard, Christus bijgenaamd, vermoord was. We stortten ons in het avontuur van leningen, notarisperikelen, architekten, bouwvergunningen, enz. We wisten niet in wat voor een wespennest we terecht gekomen waren. Het liep ten slotte vrij goed af, na vele maanden machteloze woede en tandengeknars. Twee jaar later stonden onze huisjes er, en Boon woont er nog. Ik heb sindsdien op zes, zeven andere plaatsen gewoond. Ik ben nogal rusteloos, vrees ik. Nu droom ik ervan op een boot te gaan wonen, ergens in Holland.

- *Daarna ben je in Asse gaan wonen, waar je Tone Brulin als buurman had*.

- Ook in Asse gewoond, in de buurt van Tone Brulin en zijn lieve vrouw Edith, uit Ghana. Op een middag komt Tone aankloppen. Ben, zei hij, ik moet je wat vragen. Hij kwam erin, ik schonk ons een pilsje en Tone zei, turend door het raam: prachtig zicht heb je van hier. En zonder overgang begon hij te vertellen over wat hij in de BRT en in België nooit zou kunnen bereiken. Hij verklaarde wat hij eigenlijk wou, hoe hij het zou gaan proberen in Amerika. Hij zat vol nieuwe ideeën. Hij had het over de nieuwe stukken die hij wou schrijven. Over wat een acteur behoort te zijn, over welke training en geestesgesteltenis nodig zijn voor een modern acteur... Het leek of hij een droom zat te vertellen. - Drie uur later is hij weggegaan. Ik heb nooit geweten wat hij was komen vragen. Maar al wat hij had zitten vertellen, heeft hij later uitgevoerd.

- *In tegenstelling met de andere dichters van de groep 'Tijd en Mens' heb je steeds weinig beelden gebruikt in je verzen. Je was eigenlijk minder experimenteel. Ook was het verhalend element sterk in je poëzie aanwezig*.

- Dat kan wel in verband staan met de invloed van de Engelsen. Ze gebruiken, zo heb ik de indruk, evenveel de ‘poëtische gedachte’ als het beeld. Het epische element is ook een vorm van beeldgebruik. Een verhaal is een beeld dat het hele gedicht, soms een reeks gedichten draagt. In een episch getinte bundel zoals ‘Het Land Nod’ mocht m.i. geen overdaad aan beelden voorkomen. Ik had het gevoel, toen ik deze gedichten schreef, dat overvloed aan beelden, hoe sprankelend ook, het geheel zou geschaad hebben.

- *De bundel ‘Het Land Nod’ heeft eigenlijk gewild een toon die men in zekere zin ouderwets zou kunnen noemen*.

- ‘Het Land Nod’ wou ik schrijven in het blanke vers van Shakespeare, alleen zijn mijn verzen een boel stunteliger. Een paar ouderwetse elementen bracht ik erin, opdat het zou klinken als een ‘oud verhaal’. Ik zou de bundel moeten herlezen om te weten of ik me daarbij heb vergist of niet.

- *In deze bundel komen verzen voor uit je debuutbundel ‘In de tijd verloren’*.

- Op een dag vond ik op de zolder van een school een oude voetpers. Samen met een paar vrienden zette ik me aan 't drukken, hals over kop, zodat het grootste deel van de gedichten er wat bleekjes stonden naast zes, zeven gedichten die ik wél belangrijk vond. Deze laatste gedichten bleken de kern te zijn van ‘Het Land Nod’.

- *Ik heb de indruk dat jullie, mensen van ‘Tijd en Mens’, eigenlijk niet in jezelf geloofden in verband met literatuur*.

- Ik zou het anders willen zeggen, en dan nog alleen in verband met Maurice D'Haese, Marcel Wauters en mezelf. Een boek, een bundel was voor ons, in deze maatschappij, een slag in het water. We waren realist genoeg om te weten dat haast geen mens zo'n boek, zo'n bundel, leest. Met alle mogelijke middelen naam trachten te maken, dat zat er bij ons niet in. We zouden zo'n houding als een soort verraad, als pretentie aanzien hebben. Maar we geloofden beslist wél in de ‘echtheid’ van wat we publiceerden. We geloofden zelfs in de noodzakelijkheid ervan. Tegelijk wisten we dat het publiceren van die dingen niets méér teweegbracht in de maatschappij dan een stro dat in een stroom terecht komt.

Ik weet wel dat ik soms de indruk geef dat poëzie voor mij een bijzaak is. Nee, wat ik schrijf is voor mij heel belangrijk. Ik had

willen leven in een tijd waarin de mensen poëzie kennen en lezen en blij zijn om iets dat hen treft, of hen iets onthult, iets dat ze willen van buiten leren om het morgen te citeren aan een vriend. Als je dat zo zegt, klinkt het haast romantisch. Dat is het niet. Er zit wat verdrietigheid in, omdat zo'n tijd nooit kan komen, en tegelijk zit er de hoop in dat het ooit tóch zo eens wordt. Aan de andere kant ben ik niet erg tuk op contact met lezers. Ik ben er van overtuigd dat een dichter alleen maar verarmt als hij omgeven staat door zijn 'publiek'. M.i. is een dichter best alleen. Ik bedoel dat hij tussen de mensen moet staan, maar niemand mag hem kennen. De mensen gaan altijd een vals gezicht opzetten wanneer ze weten dat iemand een kiekje van ze gaat nemen. Ze denken steevast dat iemand die schrijft, of een hoog ambt bekleedt, of rijk geworden is, veel verstandiger is dan zij, ze worden dan houterig en onecht en dan ontgaat je precies dàt wat je had moeten opmerken. Onder dichters vertoeven, dat kan voor een dichter geen kwaad, die leren hem wat. Het doet hem geen kwaad als ze hem eens op de schouder kloppen, of als ze hem tegen de schenen schoppen. Maar het moet veelal stil zijn om je heen, zo hoor je best wat wil overkomen. Goede dichters (er zijn er nog maar een paar geweest) horen ongelooflijk veel dingen uit wat voorbij is, ze horen wat gaat komen, sommigen weten zelfs wanneer ze zelf gaan sterven.

- *De bundel 'Roos uit Modder' vind je thans minder goed. Waarom?*

- Er staan enkele gedichten in 'Roos uit Modder' die hier en daar een filosofische inslag vertonen, waar ik nu niet meer zo erg op gesteld ben. Maar deze bundel is een noodzakelijke schakel in het geheel. Je vindt er de aanvang van de latere geëngageerde poëzie in en je kan er ook verzen in ontdekken waarin ik reeds een aanloop neem naar de recente, uit het onderbewuste geschreven gedichten. Met de titel ben ik nooit gelukkig geweest.

- *Je hebt een bundel met zeer kort proza en aforismen geschreven. Tot proza van langere adem ben je nooit gekomen. Ben je nooit van plan geweest verhalen of een roman te schrijven?*

- Proza? - Ik heb een vijftiental jaren lang Boon zien werken aan romans. Dat is het soort werk waar je nooit één ogenblik

mag uit wegstappen. Balzac sprak over zijn personages precies zoals hij sprak over zijn buurman of zijn uitgever. Voor hem bleven die figuren in zijn verhaal op ieder ogenblik van de dag of de nacht mensen van vlees en bloed. Zo was het ook bij Boon. Als je niet dag aan dag aan een roman kan blijven werken, kan het nooit lukken. Als het zo is dat je 's morgens moet vertrekken naar een ander werk dat je ook volledig in beslag neemt, dan kom je 's avonds thuis en ben je vervreemd van de romanfiguren die je de avond te voren tot tastbare wezens had gemaakt. Korte verhalen en nota's heb ik wel geschreven en verzameld onder de titel 'Doorsnee mens'. De bedoeling was, de lezer te wekken voor enkele aktuele problemen, hem te brengen tot discussie, tot het tegenspreken van wat ik beweerde. En ik heb eens een boek met verhalen geschreven, maar niemand wou het hebben.

- *'Blanco stem' is je meest pessimistische bundel. Daar is het engagement ook het scherpst verwoord. Levensangst en onbehagen met de maatschappij staan hier centraal. Je bent dan ook meer een gedachten- dan een gevoelsdichter*.

- Het valt moeilijk daarop te reageren. Het enige waarmee een dichter kan antwoorden in een interview, zijn zijn gedichten. Ik wil wel aannemen dat 'Blanco stem' een pessimistische bundel is. De nozems, de provo's, de beat-generatie... ze stonden zo machteloos tegenover dat ontzettend, verpletterend apparaat dat we de maatschappij noemen. Er hing wel een revolutie in de lucht, maar iedereen wist dat het handvol mensen dat half bewust naar die revolutie toeleefde, nooit de logge massa welvaartmensen in beweging zou krijgen. Intussen had ik persoonlijk van dichtbij een deel van deze maatschappij zien functioneren, en wat voor een rommelige, logge, verpolitiseerde boel is het toch. En de meeste mensen die aan die boel meewerken, hem helpen ontstaan en hem helpen voortbestaan, zijn zich helemaal niet bewust van hun eigen schuld in de zaak. De revolutionairen van 68 zijn de laatsten geweest die de maatschappij als een verpletterend monster herkend hebben. Zij die daarna komen behoren al tot een nieuw soort mens, een mens die geleerd heeft zich thuis te voelen in de verwarring, in aanhoudend lawaai, zijn zenuwen en zijn hart zijn bezig zich aan te passen aan alle omstandigheden die bij een vorige generatie zenuwinzinkingen en hartkwalen teweegbrachten. Zij

gaan voort en wij blijven achter. Daar kan je in principe niets tegen hebben. Alleen is deze wereld een onmogelijke wereld. Er staan hinderpalen in de weg. De overbevolking en het gebrek aan voedsel, de kapitaalwereld van het Midden-Oosten die haar voorposten al openlijk tot in het hart van de westerse wereld schuift, Afrika dat ons haat als de pest en ons binnen afzienbare tijd technisch zal inhalen... Ik vrees dat er wel reden bestaat om pessimistisch te zijn. Ik hoop dat het 'ein starker Pessimismus' wordt.

- *Ben je met je jongste bundel niet formeel teruggekeerd naar de poëzie die je vóór 'Blanco stem' schreef?*

- Ongetwijfeld werden bepaalde vormen hernomen, maar de grondtoon is veranderd, meen ik. Hij is luchtiger geworden, minder zwaar, minder langzaam, met meer sprongen in het ijle, in het onbekende, zodat m.i. soms poëzie ontstaat die me verrast, me onthutst achterlaat, vol suggesties die je als lezer kan volgen en waarmee je een poëtisch spel kan spelen.

- *Wat mij telkens opvalt is de sterke vormkracht van je gedichten. Je werkt blijkbaar heel lang op een gedicht. Hoe ontstaat en groeit bij jou een gedicht?*

- Vroeger schreef ik alle invallen op. Toen zag ik geen bos meer van de bomen. Nu noteer ik niets meer. Wat belangrijk is, keert wel terug. Onverwacht ontstaat een gedicht, zelden een volledig gedicht, meestal niet méér dan een paar verzen. Het vraagt dan veel tijd en geduld om een gedicht af te werken. Een gedicht is een kristallisatie van een ontelbaar aantal indrukken, gedachten, beelden, gesprekken.

- *Je opvatting van het dichterschap sluit aan bij deze van Rimbaud. Je ziet de dichter ook als een ziener, een 'illuminé', een soort van profeet, die intuïtief aanvoelt wat de toekomst gaat brengen*.

- Ik weet het niet, ik kan onmogelijk weten of ik iets heb voorvoeld. In ieder geval: ik geloof meer in de dichter dan in de ekonomist.

- *Waaraan werk je thans? Of heb je reeds werk klaar liggen?*

- Ik spreek niet graag over wat ik op 't getouw heb. Ik vermoed dat mijn volgende bundel in de lijn ligt van het gedicht 'De straat, eertijds' dat in Knokke bekroond werd. Wellicht wordt het 'een oud verhaal' waarin ik de wereld van vandaag en mijn vrees voor de toekomst onder de loep neem.

- *Er is in je werk een zekere verwantschap wat de thematiek betreft met Albert Bontridder, nl. de aanklacht van de politieke corruptie en de verdediging van het individu. Is deze thematiek niet typisch voor de geestesgesteldheid van de Tijd en Mens-redactie?*

- Ik geloof niet dat we het ooit 'in so many words' verklaard hebben. Maar nu je de vraag zo stelt, denk ik ook wel dat Boon en Bontridder, Walravens, Van de Kerckhove en D'Haese leden onder de aanblik van de corruptie. Ze voerden, geloof ik, allemaal een hopeloze strijd tegen het conditioneren van het individu. Maar het beeld dat we van de wereld maakten was nooit volledig pessimistisch, nooit volledig zwart. De manier van zeggen kan mooi uitvallen. Dat is al een lichtpunt. Er is de zelfironie, de humor, of er is ontroering. Die brengen kleur. Of er is berusting. Die schept, hoe paradoxaal dat ook klinkt, nieuwe ruimte.

- *Volgens één van je jongste, nog ongebundelde gedichten geloof je niet erg meer in de toekomst van de taal en dus van de literatuur*.

- Ik vind het ontzettend, dit verval in het gebruik van initialen. BRT, USSR, VPRO, TROS... Je botst op duizenden voorbeelden. In Nederland is het een ziekte. Het is alsof de mensen zich van het woord afwenden. Het verschijnsel spreidt zich uit als een olievlek. Televisie bv. draagt ongelooflijk veel bij tot de ontwaarding van het denken, de taal, de literatuur. Men kijkt naar het scherm en heeft de indruk dat men van alles op de hoogte is en precies het omgekeerde wordt door dit verkeerd gebruikt medium veroorzaakt. De geest dommelt in. Iets gelijkaardigs gebeurt in de scholen. Heel wat leerstof wordt herleid tot invuloefeningen. Napoleon was a) een wielrenner b) een ontdekkingsreiziger c) een generaal d) een vis. Plaats een x naast het juiste antwoord. Ik zie de tijd niet meer zo veraf, wanneer we 't met een paar kruisjes en enkele initialen allemaal zullen kunnen 'zeggen'.

Anton Koolhaas

Geboren te Utrecht op 16 november 1912. Is thans directeur van de Nederlandse Filmacademie te Amsterdam en toneelrecensent voor het weekblad 'Vrij Nederland'.

Publiceerde een twintigtal romans en verhalenbundels, waaronder Vergeet niet de leeuwen te aaien (*1957*), *Er zit geen spek in de val* (*1958*), *Gekke Witte* (*1959*), *Een gat in het plafond* (*1960*). *Een schot in de lucht* (*1962*), *Een pak slaag* (*1963*), *Een geur van heiligheid* (*1964*), *Ten koste van een hagedis* (*1968*), *Corsetten voor een libel* (*1970*), *Blaffen zonder onraad* (*1971*), *De nagel achter het behang* (*1972*), *Vanwege een tere huid* (*1973*), *Een punaise in de voet* (*1974*), *De geluiden van de eerste dag* (*1975*).

Bekroond met de Van der Hoogtprijs in 1959, de Vijverbergprijs in 1972 en de Multatuliprijs in 1974.

Dit interview verscheen in mei 1975.

- Anton Koolhaas, hoe bent u ertoe gekomen dieren als personages voor uw romans en verhalen te gebruiken?

- Ik herinner me dat ik als kind in het gras zat bij mijn grootouders en dat ik toen al opgenomen werd in die wereld van kleine torretjes en zulks spul dat daar om me heen liep. Ik ben als kind reeds ontzettend gevoelig geweest voor sferen van bepaalde dieren, van bepaalde stukjes natuur. Als ik speelde verbond ik aan alle meubels in de huiskamer een geweldige sfeer. Toen ik in Rotterdam woonde, verdiende ik heel weinig en ik woonde in een soort van landverhuizershotel. Daar had ik een grote kamer, maar daar waren zo waanzinnig veel muizen dat niet ik, maar zij de hoofdbewoner waren. En op een gegeven ogenblik ga je dan zien dat jij niet de man bent, die last heeft van muizen, maar dat de muizen eigenlijk last hebben van een man. En dat brengt je in een soort van omgekeerde positie ten aanzien van die dieren. Je gaat ze dan ook op een heel andere manier observeren dan wanneer ze bv. een zekere schrik veroorzaken. Je geeft je gewoon gewonnen aan ze. Het eerste verhaal dat ik schreef was er dan ook één over muizen. Toen zijn er nog wat over muizen gekomen, maar toen herkreeg ik mijn belangstelling voor kippen uit mijn allervroegste jeugd en ben ik ook veel kippen gaan zitten waarnemen. De eerste verhalen gingen dus over muizen en kippen, en daarna kwamen er mierenverhalen, een lijsterverhaal, een duivenverhaal. Er kwamen langs om meer dieren bij. Maar ik geloof niet dat ik die gemaakt zou hebben als ik niet op die eerste kamer zo gevoelig was geworden of niet die ontdekking had gedaan van die mogelijkheid van een bijzonder vergaande inleving in dieren. En die inleving in dieren brengt uiteraard met zich mee een soort van identificatieproces. In dit proces kom je dan echt aan de essentiële dingen van hun leven toe en daarmee ook aan de dingen van hun dood, want de dood is in een dierenleven geen taboe, het is een vanzelfsprekende zaak.

- Ja, maar het dier is zich ook niet bewust van zijn sterfelijkheid.

- Nou, ik denk van wel. Het is het zich niet bewust wanneer het gezond rondloopt. Maar het dier heeft wel bijzonder grote angsten. Dat is ten minste mijn mening.

- U bent nu ook werkzam als toneel- en balletrecensent. Stamt die belangstelling eveneens uit uw kindertijd?

- Ja, op 7 jaar heb ik mijn eerste toneelstuk geschreven. Dat was een kinderlijk stuk over drie koningen en een verrader. Dat hebben we bij ons thuis gespeeld voor een soort bladeren-behang. Het speelt zich namelijk af in een soort bos. Ja, ik heb echt van het begin af een hang naar het toneel gehad.

- *Het verwondert mij dan toch dat u zo laat bent gedebuteerd. Uw eerste boek 'Poging tot instinct', verscheen in 1956. U was toen 44 jaar*.

- Er is een eerste boekje verschenen, dat was een toneelstuk, 'De deur', toen ik 20 was. In 1936 is de kinderstrip 'Stiemer en Stalma' verschenen waarvoor ik de tekst schreef en Leo Vroman de tekeningen maakte. En ik heb dan een feuilleton geschreven in de N.R.C., maar dat is niet in boekvorm verschenen. Die dierenverhalen kon ik voor de oorlog na publicatie in de N.R.C. aan de straatstenen niet kwijt. Toen heb ik in Djakarta gezeten van 1952 tot 1955. Van Oorschot schreef mij toen een brief of ik niet een roman over Indonesië kon schrijven. Daar had ik helemaal geen zin in en dat zag ik trouwens ook helemaal niet zitten. Naarmate je langer in een land bent, weet je er minder van. Je kan als journalist als je ergens een week bent wel een stuk erover schrijven. Maar als je in een oosters land drie jaar bent, dan realiseer je je dat je er gewoon weinig vanaf weet. Dan doe je dat niet meer. Ik heb over drie jaren Indonesië alleen politieke beschouwingen geschreven. Ik heb voor mijn verhalen ook nooit een dier genomen uit Indonesië. Ik had bitter weinig contact met de sfeer daar.

- *Maar u haalt wel de inspiratie voor uw dierenverhalen vaak uit uw vakanties in het buitenland. Hoe komt dat?*

- Ja, en in het bijzonder uit Normandië. Omdat het landschap me daar zo aanspreekt en de sfeer. En er is daar niemand. In Normandië zijn geen toeristen. Je kan er eindeloos wandelen zonder ooit iemand te ontmoeten.

- *Hoe ontstaat dan zo een dierenverhaal?*

- Dat kan heel toevallig zijn. Bijvoorbeeld in Midden-Bretanje heb je een plaats, Houelguat geheten. Ik liep daar een dag te wandelen in de regen en toen kwam ik ineens voor een schaapskooi te staan. En daar heb ik een paar uren zo over een hek zitten kijken en daaruit is dan 'Een geur van heiligheid' ontstaan.

Je ziet vaak ineens dingen die je of meteen gebruikt of die je

later eens in een verhaal kunt gebruiken, zoals in ‘Corsetten voor een libel’. Dat gaat ook over een bos in Normandië. Daar vind je dan zo een halve mol. Dat zijn dingen die als een blikseminslag een indruk nalaten, die je dan in je werk wel moet gebruiken.

- *Soms werkt u ook op een surrealistisch vlak.*

- Dat is speciaal in twee boeken gebeurd, ‘Corsetten voor een libel’ en ‘Mijn vader inspecteerde iedere avond de Nijl’. Het eerste gaat over een libel en het tweede over een reiger. Daarin kregen de dieren een heel andere functie, in het surreële. Dat kwam doordat ik de opzet had gemaakt voor de film ‘Bij de beesten af’ van Bert Haanstra, over parallellen tussen menselijk en dierlijk gedrag. Toen moest ik dus wel veel over dieren gaan lezen, over ethologie, over gedragsleer, en toen begon ik eigenlijk zo veel van dieren af te weten dat ik mijn onbevangenheid tegenover de dieren kwijt was. Die had ik nochtans nodig voor het schrijven van dierenverhalen. En toen ben ik surrealistische dierenverhalen gaan schrijven. Op dat ogenblik lette ik er immers te sterk op dat alles wetenschappelijk goed zat. In mijn vroegere verhalen zitten, biologisch gesproken, alle mogelijke fouten, omdat je een soort van onbevangenheid hebt en omdat de fantasie je leidt.

- *Dat wou ik u net vragen. Deze fouten in uw verhalen, zijn die er met opzet in gebracht of is het gewoon te wijten aan een gebrek aan wetenschappelijke kennis!*

- Dat is gedeeltelijk door gebrek aan kennis en dat is ook doordat het er eigenlijk niet zo vreselijk toe doet omdat het een ander leven is dat je interpreteert. Het feit dat een kip drie weken broedt en een eend vier weken, dat hoor je dan wel te weten, maar dat weet je dan eigenlijk niet.

- *In hoever zijn uw dierenpersonages werkelijk dieren en niet vermomde mensen?*

- Nou, dat is aan de lezer om dat uit te maken. Ik geloof dat de impulsen van die verhalen in de meeste gevallen van dieren komen. Dus, datgene wat je in dieren aan geuren of aan bewegingen, aan standen die ze innemen, aan de manier van kijken, dat het daar uit te voorschijn komt; en dat je de motoriek van de dieren eigenlijk menselijk moet interpreteren.

- *Vooraleer tot het schrijven van dierenverhalen te komen hebt u nog wel meer toneel geschreven dan ‘De deur*’.

- ‘De deur’ was dus mijn eerste stuk. In de oorlog heb ik er dan nog vier geschreven, maar die vond ik niet goed genoeg om uit te geven of om te proberen om ze te laten opvoeren.

- *Uw toneelstuk ‘Niet doen, Sneeuwwitje!’ is een bewerking van het bekende sprookje. Zou men uw dierenverhalen ook kunnen bestempelen als sprookjes voor volwassenen?*

- Dat dacht ik niet, nee, omdat sprookjes een andere bron hebben en een andere aanleiding ook. Ik geloof ook dat je met sommige van die dierenverhalen, wat de interpretatie betreft, ook een eindje verder komt met de dieptepsychologie. In het toneelstuk ‘Noach’ komen ook dieren voor, maar daar zie je ze niet. Alleen dat wilde zwijn zie je, maar verder hoor je ze alleen. Dat is toneeltechnisch zo ontzettend moeilijk.

Bovendien gaat het stuk toch alleen maar over de frustraties: de uitverkorenen als ze in contact komen met de werkelijke wereld. Dieren vertegenwoordigen daar voornamelijk de tragische onmogelijkheid van contact met het ‘andere’, het essentiël leven. Zie ook ‘Blaffen zonder onraad’.

- *Uw dierenverhalen ontstaan voor een groot deel uit observatie*.

- Ja, en soms duren die observaties lang en soms is het in een flits voor mekaar. Het verhaal ‘Vogels zonder veren’ over die kuikens is gewoon een stuk observatie, het is nauwelijks een verhaal. Toen heb ik drie weken in een kippenhok gezeten in Normandië. Daar waren een aantal kippen en sommigen van die kippen hadden kuikens en er waren drie hanen bij. Eén van die hanen vervulde de functie van haan en de andere twee waren bijlopers. Na een aantal dagen kwam ik erachter, dat die andere twee een totaal afwijkend gedrag hadden, ook waarschijnlijk door de frustratie dat ze geen kippen namen. Er was er één bij die zich verstopte iedere dag gedurende een paar uur achter een regenton, echt verstoppen in een klein hoekje. En die andere haan ging, telkens een kip een ei ging leggen, er vlak naast zitten en als die kip dan kakelde omdat ze een ei gelegd had, kakelde die haan op een precies eendere wijze als die kip. Die kreeg dus een soort van afwijkend homofiel gedrag. Als ik dat verhaal aan beroepsbiologen vertel, dan geloven ze het nooit, maar het is wel echt. En daarin zie je toch dat die parallellen eigenlijk nog veel verder gaan in een hele hoop gevallen dan men op het ogenblik in de ethologie aan-

neemt. Het is bv. ook zo dat als die officiële haan at uit een voederbak, hij kippen en normale kuikens wegjoeg, maar die kuikens zonder veren zaten tussen zijn poten te eten en daar deed hij niets aan. Terwijl de moeder, de hen, die liep dan rond, en op het laatste - tegen de tijd van hun sterven - kwam er zo een kuikentje bij haar in de buurt en dat schopte ze terug en op het laatste trapte ze het ook letterlijk dood.

- *Waarom hebt u een zo merkwaardige ervaring als deze met die hanen niet gebruikt voor een verhaal?*

- Misschien gebruik ik ze nog wel. Maar ik wou... Dat verhaal 'Vogels zonder veren' gaat over het leven dat terecht is gekomen in voertuigen, die het niet dragen kunnen, zoals dat vaak met gehandicapten het geval is bij mensen.

- *Welke impulsen zijn er nog behalve de observatie?*

- Die dierenverhalen berusten voor een deel op observatie en voor een deel op herkenningen. Daaruit is een hele reeks van verhalen ontstaan. Maar er heeft zich iets merkwaardigs voorgedaan. Aanvankelijk schreef ik alleen muizen- en kippenverhalen. En toen dacht ik aan een rattenverhaal, over de rat Aortus, een sterk individu dat zich los maakt van de gore groep van ratten en over en weer loopt over de stalen brug naar de overkant van de haven. Midden op die brug is er een gegons van metaal en een lichte trilling en daar heeft die rat een kosmische ervaring. Maar als hij die kosmische ervaring een paar keer gehad heeft, raakt hij daaraan gewend en verslaafd. Hij gaat dan telkens op het midden van die brug zitten om die ervaring terug te krijgen. Maar zij slijt. Ze komt op den duur niet terug. Dat slijten van ervaringen is een zeer menselijke gewaarwording. Toen kwam ik er langzaam achter dat wanneer je je gaat identificeren met een dier, dat dit ook betekent dat je er samen mee sterft! Dat geeft je een soort van ervaring van de dood, al klinkt dat misschien vreemd. Het was echter een mislukt verhaal. Maar toen ik achttien jaar later mijn eerste bundel samenstelde, probeerde ik het opnieuw en toen lukte het wel. Inleven betekende toen definitief méé sterven.

- *Uw verhalen zijn steeds erg poëtisch. Hebt u nooit poëzie geschreven?*

- Toch wel, ik heb in mijn studententijd poëzie geschreven, maar ik heb er niet zo veel van gepubliceerd, en alleen in tijdschriften en in bloemlezingen. Het zijn meestal korte dingen.

- *Wat is nou de werkelijkheidsgraad van die verhalen?*

- Ja, de werkelijkheidsgraad van alle literatuur is altijd precies even groot als de mate waarin het overkomt; of het gaat werken in iemand; of er wordt bij iemand een beeld of een meevibrerende wereld opgeroepen.

- *Maar soms vindt u zelf onbestaande dieren uit. Is dat omdat u ervaringen wil formuleren waarvoor geen gedragspatroon bestaat in de natuur?*

- Ja, dat is bv. het geval in 'Een gat in het plafond', waarin ik twee dieren heb verzonnen, het ene heb ik een gormol genoemd en het andere dier een snook. Maar het is ook een soort van avontuur, iets dat je nauwelijks kunt omvatten, waarbij dat verschijnsel van leven en van atmosfeer ook op een bepaald ogenblik zo in je gaat werken, dat je daar een dier moet voor creëren. Dat is ook zo met de hoedna's in 'Vanwege een tere huid', waarin een jongen en een meisje hun eerste liefde beleven met een heel sterke, maar onderbewuste gevoelsinhoud. Zij leven onbewust naar hun toekomst toe. En daar wilde ik een tegenbeweging in hebben van wezens die onbewust naar hun verleden terug leven. Die dieren zijn heel jong nog weggehaald uit Afrika, hebben eigenlijk onbewuste of onderbewuste herinneringen. Daar vindt dus een kruising plaats van die weg in het onderbewuste naar de toekomst en die weg naar het verleden toe. En op het kruispunt krijg je dan het drama, dan gaat het jongetje dood. Maar dat is ook geen werkelijke dood, het is gewoon het jongetje dat sterft in de man, net zoals het meisje in dat boek is gestorven in de vrouw op het ogenblik dat ze bewust worden.

- *Daar gebruikt u dus dierlijke en ook menselijke figuren. Hoe is die overgang geschied naar het inlassen van menselijke personages? Die dialogen zijn immers sterk verschillend*.

- Aanvankelijk durfde ik niet over mensen schrijven omdat ik ergens bang was dat ik terecht zou komen bij de migraine van Mies: dingen waar mensen over tobben en lawaai over maken, maar die niet essentieel zijn. In mijn mensenromans heb ik het heel vaak over de wedergeboorte bv., zoals in mijn laatste boek 'Een punaise in de voet'. Ik heb erg de ziekte aan dialogen waarbij dieren echt als redelijke wezens spreken. Dat kan natuurlijk niet. Je moet er een heel ander patroon aan geven. Dierendialogen lopen langs heel andere wegen dan mensen-

dialogen, zij zijn eigenlijk allemaal absurd. Ik ben vroeger ook altijd als de dood geweest om me te realiseren wat ik aan het doen was. Nu is dat wat minder. Omdat, op het ogenblik dat je je echt realiseert, het een kunstje kan worden. Het is pas de laatste jaren dat ik begin te beseffen waar het om gaat in mijn werk. Dat leidt tot een verdieping en ook dat de dierenverhalen, voor zover ik ze nog maak, dat die van aard veranderen. Het is nu ook zo dat ik meer mensenverhalen aandurf zonder bang te zijn dat ik me zal verliezen in trivialiteiten.

- *Maar de twee soorten verhalen zult u toch verder door elkaar blijven schrijven?*

- Ja, ik heb op het ogenblik een dierenverhaal in mijn hoofd, dat weer heel anders is, van een zevenslaper, een ezel en een vrouw. En ik heb ook een soort monoloog in mijn hoofd van een vlieg. En dan wil ik een roman schrijven over een tornado, waar ook weer een niet bestaand diersoort in voorkomt.

- *In de roman 'De hond in het lege huis' is de hond eigenlijk een tussenschakel tussen twee mensen*.

- Ja, dat gaat over die man, die door zijn enorm verdriet vanwege de dood van zijn vrouw en door zijn wanhoop eigenlijk een beeld bouwt van een eender soort wanhoop bij die hond, waarvan je zou kunnen veronderstellen dat hij alleen omkomt in dat verlaten huis, zoals hij eigenlijk zelf het gevoel heeft dat hij omkomt in zijn huis. Dan krijg je een overdracht van zijn ellende, verbeeld in die ellende van de hond. Het dier verbeeldt dus de crisis van de man.

- *Die overgang van dieren- naar mensenverhalen is vrij plots gebeurd*.

- Ik kreeg het verzoek om het boekenweekgeschenk te maken. Dat werd 'Een schot in de lucht' en toen dorst ik toch niet van dieren afstappen. Dat is dus een door elkaar gewerkt mensen- en dierenverhaal. En de echte eerste roman was 'Een pak slaag', dat is een boek over een wedergeboorte. Maar in sommige dierenverhalen komen ook wel mensen op essentiële plaatsen voor, zoals dat verhaal van dat wilde zwijn en de jager. Essentieel is in 'De strik' het stukje van de stroper, die hetzelfde leven herkent als het zijne maar in een andere vorm, van een haas. Dat is de eerste confrontatie van menselijk en dierlijk leven, waarin het gevoel voor het eendere leven plots ontwaakt in die stroper.

- *In tegenstelling met de sprookjes gaan de dieren in uw verhalen heel vaak dood. Men zou zelfs van een doodsobsessie kunnen spreken*.

- Ja, maar dieren sneuvelen ook op grote schaal. Ik ben eens een keer anderhalve dag op de Indische Oceaan door niets anders dan velden op zee van dode sprinkhanen gevaren, die de verkeerde kant op waren gegaan. Dat is zeer indrukwekkend.

- *Wat betekent voor u de wedergeboorte?*

- Dat is, denk ik, altijd een wedergeboorte in de door liefde gekenmerkte volwassenheid, zoals dat in 'Een punaise in de voet' in sterke mate het geval is. Dat boek loopt lang niet zo hard als 'Vanwege een tere huid' omdat het gaat over een man die eigenlijk een hele schrale onvolwassen man is. En dat boek heb ik ook heel schraal geschreven. Het is zoals in de verhalen een soort identificatie met die man, tot op het ogenblik dat hij tot de liefde komt, tot de liefde een gevoelsinhoud krijgt. Maar de mensen begrijpen die schraalheid niet, omdat ze van mij altijd een soort van emotionaliteit verwachten. Maar die heb ik daar juist erg weggedrukt omdat die man eigenlijk geen emoties kent.

- *In een interview met Bibeb hebt u eens gezegd dat u zelf in al uw dierenfiguren zit*.

- Je kan natuurlijk als niet-wetenschapsman alleen maar het dierlijk gedrag interpreteren op basis van je eigen menselijke ervaringen. Je probeert dus een identificatie met dat leven te bewerkstelligen, maar daar neem je jezelf in mee. Dus zit je er dan zelf ook in. Zelfs in een regenworm, heb ik toen gezegd. Je moet natuurlijk een vermogen tot inleving hebben. Ik heb in mijn studententijd nog het verlangen gehad om acteur te worden, juist omdat ik een behoefte aan inleving in een ander leven heb, maar daar heb ik toch van afgezien. Wetenschapsmensen zien vaak te veel van inleving af. Uit onvermogen of uit bijgeloof, maar feiten zijn altijd polyinterpretabel.

- *Alles wat u schrijft is imaginair en poëtisch, maar het is tevens nauw verbonden met de werkelijkheid. Uw verhalen hebben hun wortels in onze realiteit, maar u gaat alles projecteren in een eigen wereld*.

- Het is een eigen wereld die ik er mee maak, ja. En dat zou ik ook niet anders kunnen. Het moet altijd een bepaalde idee werkelijk gaan maken. Ik word altijd buitengewoon kwaad als

mensen zeggen dat het niet geëngageerd is, of zo iets dergelijks. Ik vind dat een schrijver optimaal geëngageerd is omdat hij zijn hele hebben en houden prijsgeeft aan de medemens.

- *U hebt daarstraks verklaard dat uw dierenverhalen voor een groot deel steunen op observatie. Is dat ook het geval met uw mensenromans?*

- Ja, ik heb een krankzinnige belangstelling voor mensen. Ik ben ook helemaal geen prater, ik ben meer een luisteraar. Ik geef veel les, dus praten valt me niet zo moeilijk, maar ik ben van nature tamelijk zwijgzaam.

- *Hebt u contact met Dick Hillenius en weet u wat hij denkt over uw werk?*

- Jawel. Hij houdt er wel van. Hij heeft ook eens een keer erover geschreven en hij heeft eens gesproken bij een uitreiking van mijn boek. Ik heb ook veel met hem gewerkt met die film van Bert Haanstra. Daar zat hij ook in het team. Die film was voor een belangrijk deel opgezet om mensen vatbaar te maken voor de werkelijkheid van het bestaan van die parallellen, wat de mens tijdens zijn evolutie uit het gedrag wat ook in dieren zit heeft meegenomen: territoriumgedrag, seksueel gedrag, dominantie, rangorde enz.

- *U hebt nog drie filmscenario 's geschreven. Is er daar een verband met uw literair werk?*

- Nee, een direct verband is er niet. Ik heb zelf ‘De dijk is dicht’ gemaakt. Dat was een film over het bombardement in de oorlog van het eiland Walcheren om de haven van Antwerpen vrij te maken voor de geallieerden. Daarbij zijn een hele hoop mensen gevlucht in een molen te Westkapelle en die zijn allemaal verdronken. Daar is de vrouw bij van een jongen en die raakt dan in de war. Hij gaat dan terug naar Westkapelle om zich in te leven in die dood van zijn vrouw en komt dan zo tot een geestelijk herstel.

En die film van Haanstra kwam doodgewoon doordat Haanstra met ‘Alleman’ bezig was en er niet uitkwam. Hij kwam toen bij mij met de vraag of ik er uit kon komen. Toen zijn we dus films blijven maken. We hebben ‘De stem van het water’ gemaakt en ‘Bij de beesten af’. En nu gaat hij een roman van mij verfilmen, ‘De nagel achter het behang’, maar met een ander tweede deel omdat dit deel in het boek weinig actie heeft. Ik maak er dus een nieuw tweede deel voor.

- *Hebt u dit boek gekozen om te verfilmen of heeft Haanstra dat gedaan?*

- Harry Kümel heeft dat eigenlijk eerst gedaan. Het boek bestaat uit twee delen, waarvan het eerste wel op zichzelf staat. Harry Kümel heeft dit verfilmd met studenten van de filmacademie waar ik directeur van ben. Met Ton Lensink, Kees Brusse en Dora van der Groen in de hoofdrollen.

- *Behalve directeur van de Amsterdamse Filmacademie bent u ook nog bedrijvig als toneel- en balletcriticus voor 'Vrij Nederland' en verder bent u ook nog redacteur van polygoon-journaal*.

- De filmacademie is mijn hoofdwerk dat mij ellendig veel tijd en inspanning kost. Dat is een grote school, de film- en televisieacademie, met 110 leerlingen. Dat is een vierjarige studie, en aanvankelijk was die op de speelfilm gericht; maar ik heb dat de afgelopen zeven jaar sterk omgebogen tot documentair-wetenschappelijke film en televisie omdat ik er zeker van ben dat het hele onderwijs of heel grote stukken ervan toch binnen een jaar of tien gevisualiseerd zullen zijn. Er zijn nog vele academici op die school die hun vak willen leren visualiseren.

- *U leidt een heel druk leven met al deze activiteiten. Welke plaats neemt het schrijven daar in?*

- Ik begin al dat andere werk langzamerhand wel als een enorme last te voelen. Ik geloof eigenlijk niet in de schrijver, die alleen maar schrijft en op een gegeven ogenblik in de noodsituatie komt van: Wat zal ik nou weer eens maken? Daar geloof ik absoluut niet in. Ik geloof dat als je een vreselijk druk leven hebt als ik, en je schrijft dan toch, dat het dan toch ook wel *moet*, dat je dit soort zekerheid hebt dat het geen onzin is en dat het gewoon een 'must' is om die dingen te maken. Dat is gewoon noodzaak. Daar geloof ik in. Ik geloof absoluut niet in het navelstaren van schrijvers, die niets anders doen dan schrijven. Je moet gerost en gemaltraiteerd worden door het dagelijkse leven, dat is daar goed voor.

- *U hebt vroeger ook eens gezegd dat schrijven voor u van een beschadigende intensiteit is. Waarom is dat zo?*

- Omdat ik zo snel moet schrijven. Ik werk in een soort kramp. Ik heb altijd ontzettend veel werk daarnaast gehad om te kunnen leven. Zo een boek als 'Vanwege een tere huid' schrijf ik in acht dagen, tijdens de Kerstvakantie, en dat is natuurlijk

idioot snel. Het gevolg is dan dat ik een week of drie later een afschuwelijke terugslag krijg. Nou, dat is dan een beschadigende terugslag. Ik ben dan ook vier jaar geleden ernstig overwerkt geweest met als gevolg daarvan een hersentrombose.

Zo een dierenverhaal heb ik ook vooraf helemaal in mijn hoofd. Ik schrijf het dan ook in een paar dagen. Ik verander ook weinig als het geschreven is. Ik schrijf zo wat vijf- tot zesduizend woorden per dag. Een boek, 'Ten koste van een hagedis', heb ik in twee en een halve dag geschreven. Dat was negenduizend woorden per dag. Dat was afschuwelijk.

- *Meent u niet dat uw dierenverhalen beantwoorden aan een oeroude drang van de mens om zich met een dier te identificeren, zoals men dit ook bij de primitieve volkeren terugvindt met hun totemdieren?*

- Ik geloof wel dat iedere mens zowat dezelfde impulsen heeft, maar de kracht van die impulsen kan natuurlijk erg wisselen en de erkenning ervan kan ook sterk verschillen. Maar mensen zijn toch vrijwel zonder uitzondering creatief. En ik vind het een misverstand op het ogenblik dat iedereen zou moeten tekenen of iets dergelijks. Als iemand in een schouwburg zit en wanneer na een uur hem de tranen langs de wangen lopen, dan betekent dit dus dat hij op grond van woorden en een vertoon van menselijke emoties mee een wereld opbouwt en dat die wereld in hem zo sterk werkt dat hij 'water uit de rots' krijgt. Dat is een vorm van hevige creativiteit.

- *We kunnen tot slot van dit gesprek uw hoofdthematiek samenvatten als leven, dood en liefde*.

- Ja, en ook wedergeboorte. Dat is een hele hap. Daar werk je een heel leven lang aan. Je komt zelf voortdurend dichter bij de dood, herkent dus ook voortdurend meer van de dood. Maar het is heerlijk werk een dierenverhaal te schrijven. Als je je inleeft in dieren en je probeert je te verplaatsen in een atmosfeer, en je probeert die atmosfeer te vertalen in menselijke emoties, in menselijke gevoelens, dan is dat gewoon een verrukkelijk thema omdat het inderdaad - en dat is onontkoombaar - over de essentiële dingen van het bestaan gaat.

Andreas Burnier

Pseudoniem van Catharina Irma Dessaur. Geboren in Den Haag op 3 juli 1931. Lector in de criminologie aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen.

Publikaties: Een tevreden lach (roman, 1965), De verschrikkingen van het noorden (verhalen, 1967), Het jongensuur (roman, 1969), De huilende libertijn (roman, 1971), Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen (essays, verhalen en gedichten, 1974), De reis naar Kithira (roman, 1976).

Bekroond met de Van der Hoogtprijs in 1967.

Dit interview verscheen in september 1975.

- Andreas Burnier, je hebt voor je literaire werk een mannelijk pseudoniem gekozen. De redenen hiervoor waren echter heel anders dan voor, bijvoorbeeld, George Sand.

- Volgens mij dragen alle thans als man op aarde geïncarneerde mensen een mannelijk pseudoniem, Willem. De mens is een vrouw. Met mijn mannelijk pseudoniem onderscheid ik mij dus niet van andere mannen. Er valt niets te verklaren.

- *Wat betekent het voor jou als vrouw te zijn geboren? Is het een handicap? Het heeft alleszins je schrijverschap bepaald*.

- Het is altijd een voorrecht te worden geboren in een onderdrukte groep. Voor iemand die behoort tot de heersende kaste (de adel in Engeland; de rijkaards in Frankrijk; de protestante blanken in de Verenigde Staten; in het algemeen: de establishment, en nog algemener: het mannendom) is het veel moeilijker ooit tot enig inzicht van belang te komen.

'Lijden is goed voor de mens', zeiden de (vroegere) Russen. Het is goed, in die zin dat het je wakker houdt, je bewustzijn scherpt, je geestelijke activiteit prikkelt. Geboren worden in een vrouwelijk lichaam in een masculinistische cultuur (waarin alle normen en waarden dienen tot bevestiging van de macht en de glorie van het mannendom) is een vorm van lijden. Van de vrouwelijke mensheid, de mensheid in wier lichaamsvorm jij leeft, bestaan alleen maar karikaturen, mannelijke projecties: de vrouw als Engel, de vrouw als Hoer, als Moeder, als Slavin, als Lustobject, als decoratief en onbetekenend Ding.

Als je in een vrouwelijk lichaam wordt geboren, en je wil je menselijke waardigheid en autonomie niet prijs geven in deze krankzinnige cultuur, dan krijg je het ongewoon moeilijk. Zolang een bepaalde drempelwaarde van het lijden niet wordt overschreden, is dat voor je ontwikkeling als bewust wezen een genade. Ik moet bekennen dat voor mij die drempelwaarde van het lijden werd overschreden toen ik een jonge vrouw was, met alle consequenties van dien in de manier waarop mannen met je omgaan en waarop je niet au sérieux wordt genomen in je intellectuele, kunstzinnige of maatschappelijke ambities.

In Amsterdam was een hoogleraar in de filosofie, beroemd, hij is nu al tientallen jaren dood, die ik nog steeds haat, omdat hij weigerde mij als achttienjarig meisje bij mijn studie te begeleiden. In die tijd, omstreeks 1950, was filosofie nog geen mo-

dieus massavak. Er waren in heel Amsterdam misschien twaalf filosofie studenten. Er bestonden dus ook geen gestencilde tentamen- en literatuurlijsten, en er waren nauwelijks colleges. Je moest naar het spreekuur van de hoogleraar-directeur en die stelde een studieschema met je op en schreef literatuur voor. Maar in mijn geval verdomde hij dat. Hij stuurde mij gewoon met een kluitje in het riet en maakte steeds toespelingen er op dat ik een jong meisje was. Ik was heftig geïnteresseerd in filosofie, zoals alleen een adolescent dat kan zijn, en bovendien hing mijn toekomst van mijn studie af. Maar die ijdele, sexistische ploert blokkeerde rustig mijn studie. En ik herinner mij nu, vijfentwintig jaar later, nog hoe verbaasd hij was toen ikop een colloquium iets intelligents zei. Zoals mensen in een oorlog soms uiteindelijk gaan collaboreren, uit vermoeidheid en lafheid, zo ben ik getrouwd. Meteen ontstond er een soort waardering en inpassing bij onze familie. Er kwam een kennissen- en vriendenkring, een social life, zonder die eeuwige strijd om je sexuele integriteit (ik was nu immers ‘van’ die man), uit alles merkte je dat dit de sociale bestemming was voor een mens met een vrouwelijk lichaam. Toen ik na tien jaar eindelijk uit de gevangenis van het huwelijk mocht, was de naarste periode van het leven als vrouw voorbij. Een vrouw van in de dertig wordt door het mannendom iets meer met rust gelaten, en eerder als menselijk individu getolereerd dan een jong meisje, dat per definitie hun prooi en hun bezit moet zijn. Voor een vrouw geldt: hoe ouder hoe beter. Gelukkig was ik ook niet mooi. (Dit is geen poging tot een grappige omkering. Ik meen het).

Toch is het feit dat de eerste en vitaalste levenshelft voor je wordt verpest, als je de pech hebt in een vrouwelijk lichaam te worden geboren, een bron van blijvende ergernis. Nu ik boven de veertig ben, voel ik mij als individu door mijn vrouw zijn niet meer gehandicapt, integendeel. Maar het masculinisme heeft mijn biografie in de war geschopt, heeft mij geremd, uitgeput, vernederd en doorlopend gekwetst toen ik jong was. Mijn literaire boeken tot dusver spiegelen de gevoelens van onmacht, frustratie, woede die ik heb ervaren en ook mijn aanvankelijk probleem, of ik soms niet ‘eigenlijk’ een man was. Een gedachte die toch waarschijnlijk alleen maar in een sexefascistische cultuur in je kan opkomen.

- *Al je boeken worden beheerst door de tweepoligheid mannelijk-vrouwelijk. Dit blijkt essentieel in je werk*.

- Ik vind zelf dat ik iets illustreer via die tweepoligheid. Maar mijn boeken gaan er niet over. ‘Een tevreden lach’, mijn romandebuut, gaat over het moeizame individualiseringsproces van een adolescent. ‘Het Jongensuur’ gaat over de oorlog, althans over mijn ervaringen als ondergedoken joods kind, op een reeks van ‘adressen’. Mijn eerstvolgende boek ‘Vader Trophonios en de Keer der tijden’ gaat over de metamorfose van de staat.

Dat neemt niet weg dat voor een vrouwelijke auteur haar vrouw zijn problematischer en belangwekkender is dan voor een mannelijke auteur zijn man zijn. Net zoals je door een rood glaasje geen rode letters kunt zien, zie je in een totaal masculinistische cultuur het man zijn niet als iets dat opvalt, dat om nadere explicatie vraagt. Iemand zal niet gauw een boek schrijven over haar leven als blanke Amerikaan. Maar een negerin schrijft eventueel wel een boek over haar zwart zijn.

- *Je hebt filosofie gestudeerd in Amsterdam en je bent hoogleraar in de criminologie te Nijmegen. Toch schijn je een ambivalente houding aan te nemen tegenover psychologie en psychiatrie. In een interview met Bibeb heb je immers eens verklaard dat je ze in dienst van het conservatisme zag*.

- In de eerste plaats zou ik ook graag hoogleraar in de filosofie zijn geworden, als dat mogelijk was geweest. Ik heb goede examens gedaan in de filosofie, en mijn proefschrift (cum laude) ging in feite over een wetenschapstheoretisch onderwerp, al was de illustratie dan het vak criminologie. Ik voel mij nog altijd primair filosoof. Maar toen ik op latere leeftijd in Leiden opnieuw ging studeren, kreeg ik in dat mannenwereldje van de filosofie geen enkel werkelijk contact. Ik heb nooit een zinnig woord met die mannen kunnen wisselen.

Toevallig was de Leidse criminoloog W.H. Nagel (de literator J.B. Charles) wel iemand bij wie ik het gevoel had mijzelf te kunnen zijn, mij intellectueel te kunnen ontwikkelen. Zo wordt een mens criminoloog. Ook mannen ontwikkelen zich intellectueel en maatschappelijk via leermeesters die hen au sérieux nemen, die hen ‘zien’. De meeste vrouwen, ook intellectuele vrouwen - en hetzelfde geldt voor vrouwelijke kunstenaars -, worden door mannen hun leven lang genegeerd (behalve als

'object'). Ik heb wat dat betreft geluk gehad.

Er zijn nu overigens wel een paar vrouwen, op ondergeschikte posten meestal, in de Nederlandse filosofie. Hoe die het hebben gered in die intens geborneerde wereld is mij een raadsel. Maar je vroeg wat ik tegen psychologie en psychiatrie had. Wel, voor zover de psychologie gewoon een empirisch-theoretische wetenschap is, net als de biologie of de sociologie, waar zij tussen in staat, heb ik er geen enkel bezwaar tegen. Wat ik verafschuw, en wat niet genoeg kan worden bestreden naar mijn mening, is het sexistische gedram van een man als Freud, en in zijn kielzog vele andere psychologen en psychiaters. Het freudianisme acht ik, met het marxisme en het darwinisme, een van de grote demonieën van ons cultuurtijdperk. Ik zal zo uitleggen wat ik daarmee bedoel. Maar eerst nog iets over de sociale rol die in het bijzonder psychiaters en de nietmedische psychotherapeuten spelen. In Sovjet-Rusland zie je hoe zij zich rechtstreeks in dienst stellen van de marxistische terreur-ideologie, hoe zij hun mogelijkheden tot gedragsmanipulatie verkopen voor het onderdrukken van kunstenaars, geleerden, mensen met een kritische geest, die niet zomaar door de gelijkheidswals van het communisme waren kapot te krijgen.

In het westen is de rol van psychiaters en psychotherapeuten echter niet wezenlijk anders. Delinquenten die rebelleren, worden door forensische psychiaters tijdens de zogenaamde dwangverpleging (wat een onthullend woord!) zo veel mogelijk aangepast aan wat de mannen aan de macht correct gedrag vinden. In veel landen, in het bijzonder in Groot-Brittannië, worden vrouwelijke delinquenten per definitie als psychisch abnormaal gezien (alleen mannen maken strafwetten en spreken recht, en alleen mannen worden delinquent, in principe).Dus gaan vrouwelijke delinquenten in Groot-Brittannië naar *Holloway*, de gevangenis voor vrouwen, en worden daar in de eerste plaats psychiatrisch onder druk gezet en gehersenspoeld en in hun 'vrouwelijke rol' (wat mannen daar onder verstaan, uiteraard) gedrongen.

Ik beschouw de hele medische establishment als ziek en rot, maar de psychiaters vormen in die gelederen nog weer een keurtroep. Juist door hun zachte stemmetjes, hun humane praatjes, hun met de mond beleden begrip voor van alles en

nog wat, kunnen zij de *facto* sociaal het meest reactionair, het meest in dienst van de *status quo* werken.

Als een vrouw gek wordt in de traditionele huwelijksrol (en iedere gezonde, intelligente, actieve vrouw wordt dat) dan is haar laatste gezonde reactie meestal dat zij gaat gillen of smijten of zelfmoord probeert te plegen of wegloopt, of - als haar agressie erg geremd is - aan de drank gaat. Vaak (ik denk nu in het bijzonder aan de situatie in de Verenigde Staten) zijn de psychiaters er dan als aasgieren bij om die vrouw - voor veel geld uiteraard - even te 'genezen' van haar laatste pogingen tot menselijke autonomie en haar te overtuigen van het mooie van haar slavenrol.

Zie wat Scott Fitzgerald, een tweederangs schrijver, met behulp van de psychiaters met zijn veel begaafdere vrouw Zelda heeft gedaan. Zie wat in onze tijd Ted Hughes, met behulp van de psychiaters, met zijn veel begaafdere vrouw Sylvia Plath heeft gedaan. Of Virginia Woolf ooit in handen is gevallen van dat tuig weet ik niet, maar het zou mij niets verbazen. Ik weet dat je niet mag generaliseren, en dat er best ergens in de wereld een of twee fatsoenlijke psychiaters zullen rondlopen. Maar zelf heb ik nog nooit een niet-sexistische psychiater ontmoet of gelezen (ook de vrouwelijke zijn masculinistisch gehersenspoeld) en wat zij te zeggen en te doen hebben grijpt zo diep in, in het persoonlijke leven, dat ik hun sexe-fascisme en sociaal conservatisme erger vind dan dat van sociologen of historici, bijvoorbeeld.

Wat het drieluik freudianisme-marxisme-darwinisme betreft: dat zijn onderhuids de drie grote cultuurstromingen van onze tijd. Ook mensen die zich daar niet in verdiepen, participeren in de ideeën van die stromingen via de populaire cultuur. Naar mijn mening zijn Darwin-Marx-Freud, of althans hun respectievelijke leer, bij uitstek verantwoordelijk voor de geestelijke malaise van onze tijd.

Darwins evolutietheorie is een scheppingsverhaal op zijn kop. In die theorie leeft de voorstelling dat de mens niet is geboren uit geest, of zich verwerkelijkt als geest, of zich kan ontwikkelen tot het niveau van het geestelijk-morele (Plato's 'ideeënwereld'), maar dat zij bestaat uit haar dierlijkheid. Het dierlijke element in de mens, dat er ongetwijfeld is en dat heel belangrijk is (evenals het plantaardige in de mens en het minerale),

wordt als het ware uitvergroot, wordt als het enige essentiële van de mens gepresenteerd, en zij wordt daaraan geketend. Ik meen dat het waar is dat de mens mineraal is (een uit mineralen opgebouwd lichaam heeft), dat zij plantaardig is (dat zij tijdens haar leven groeit en haar vorm behoudt - die bij de dood vervalt, net als bij een plant), en dat zij dierlijk is: vol gevoelens, begeerten, aandriften die zij (nog) niet met haar bewustzijn beheerst of vanuit haar vrije wil kan hanteren. Maar de mens ontwikkelt zich vanuit haar mineraliteit, plantaardigheid en dierlijkheid naar iets anders.

Door de evolutietheorie zijn in de populaire voorstelling van de mens haar dierlijke aspecten zeer eenzijdig benadrukt. Alles wat de mens nu juist onderscheidt van het dier: het *nee* kunnen zeggen tegen instinctieve aandriften, de opgerichte gang, het gebruik van de handen, de taal als symbolisch communicatiemiddel, het vermogen een cultureel spoor na te laten, de vrijheid om immoreel te zijn, dat wordt allemaal gebagatelliseerd. Er is veel door de neo-darwinisten bijgeschaafd aan de oorspronkelijke evolutieleer van Darwin, maar de essentie ervan domineert nog steeds in het wetenschappelijke en het populaire denken.

Marx' leer biedt een pseudo-verlossing. De ‘zondeval’, de ellende van de mensheid, is volgens zijn leer overwonnen, zodra de optimale materiële condities zijn geschapen. De mogelijkheid tot het kwaad die in de mens leeft, projecteert hij op externe omstandigheden. Het bezit van de productiemiddelen door een kleine groep, de oneerlijke arbeidsverdeling, dat is volgens hem het kwaad, terwijl het natuurlijk alleen maar een gevolg is van de menselijke aard, van de morele problematiek van de mens. In de marxistische heilstaten zie je, uiteraard, dat de verlossing via de materiële condities helemaal niet kan. Een ongelooflijke terreur is nodig om de mensen in het sociale gareel te houden dat de sociale dictators voor hen hebben bedacht.

Freuds ‘therapie’ biedt een pseudo-wederopstanding. Gelouterd en vernieuwd word je geacht uit een psychoanalyse tevoorschijn te komen. Wat er in werkelijkheid gebeurt, is dat de mensen, zeker in de klassieke analyse, worden vernietigd. Zij kunnen alleen nog maar in de Freudiaanse schablonen denken: hun persoonlijke creativiteit is kapot.

- *Je hebt op een wetenschappelijke manier geschreven over criminologie. Waarom schrijf je niet ook aldus over feminisme?*

- Er bestaat misschien een wetenschap van de vrouwelijke conditie, een 'feminologie', maar die interesseert mij minder dan het feminisme als politieke, sociale en culturele *actie*. Er bestaan bibliotheken vol studies en rapporten over de discriminatie en de uitbuiting van vrouwelijke mensen over de hele wereld, maar dat helpt niets, als je niet tevens een sociaal-politieke en een culturele strijd voert.

Op het ogenblik is van belang dat vrouwelijke mensen zich manifesteren, dat zij ophouden hun onderdrukking, kleinering, vernedering te accepteren. Het wetenschappelijke onderzoek is een luxe, die past bij minder revolutionaire tijden.

- *Je bent de meeste tijd bezig met wetenschappelijke arbeid. Wat betekent dit werk voor jou en welke functie heeft de literatuur in je leven?*

- Via het beoefenen van wetenschap probeer je informatie te krijgen over de wereld. Bovendien, als je weet hoe bepaalde dingen met elkaar samenhangen, kunnen andere mensen via die kennis *grip* krijgen op het onderzochte gebied.

Het soort informatie dat mij interesseert ligt niet in de eerste plaats op het niveau van feiten, en ik interesseer mij ook niet zo erg voor de toepassing van wetenschap op technisch en maatschappelijk gebied. Dat moeten andere mensen maar doen. Wat mij boeit, is hoe je zo iets complex als de sociale en culturele werkelijkheid met je denken kunt ordenen: hoe je daar bepaalde verbanden in kunt zien, met andere woorden: hoe je een verklarend en liefst ook nog voorspellend theoretisch model kunt creëren. Bovendien interesseert mij wat de werkelijkheidswaarde van zo'n middel is, op grond van welke kriteria wij tot uitspraken komen dat het ene model beter is, of zelfs dichter bij de waarheid, dan het andere.

In mijn belangstelling voor theorievorming, voor wetenschapsleer en methodologie, verraadt zich mijn filosofische herkomst. Ik ben niet, zoals veel criminologen, verrukt als ik weet dat 17,8% van de delinquenten in die endie leeftijdsgroep gemiddeld nog 2,3 keer recidiveert, of zo iets. Ook de toepassing van de criminologie op het praktische justitiële en sociale vlak boeit mij niet bijzonder.

In elk geval voldoet wetenschap zoals ik mij daar mee bezighoud aan mijn behoefte aan kennis, aan denkend inzicht, aan logisch en abstraherend bezig zijn.

Aan de andere kant ben ik een chaotisch en wild soort mens: vol tegenstrijdige gevoelens en impulsen, lijdend onder het bestaan en onder wat ik als de gegeven wereld aantref. Via kunst (literatuur) druk je in zekere zin een stempel op je ervaringswereld, je transformeert haar. De beste wetenschap is zeer universeel; de beste literatuur is zeer persoonlijk (en wordt daardoor universeel, dat is de paradox).

Ik vind het overigens moeilijk dat ik nu juist wetenschap en literatuur in mijn biografie moet zien te verenigen. Als je dan toch kostwinner moet zijn, naast je literaire werk, dan is het denk ik gemakkelijker als je een klein, onbetekenend baantje hebt, dat je verder niet bezighoudt. Nu rijd ik, als hevig betrokken individu, op twee sporen. En zelfs als ik niet de kost hoefde te verdienen, geen baan had, met alle gezeur vandien (mensen zijn meesters in het elkaar tijd afhandig maken), dan nog zou ik als amateur mij óók met wetenschap bezighouden. Ik kan die tweezijdigheid niet meer uitbannen, maar het lijkt mij beter als je hem niet hebt. Creatief proberen te zijn op twee gebieden die eigenlijk elkaars tegenpool zijn, dat vind ik voor mij een noodzaak, maar het valt niet mee.

- *Je eerste roman, 'Een tevreden lach', uit 1965, begint met een bericht. De eerste zin hiervan luidt: 'elk boek is een gevaar'. Literatuur heeft dus voor jou een belangrijke sociale functie. Kun je dit even nader verklaren en sta je nog steeds achter deze verklaring?*

- Als je even doorleest, zie je dat er staat: 'Elk boek is een gevaar dat de ziel in wil, dat niet de buitenwereld nog eens in woorden overdoet (...), noch een abstracte idee brengt. Wie de ziel in wil moet door het niets heen, dat betekent door de angst.'

Ik verwijs dus niet naar een sociaal effect, maar naar een psychisch effect. Daarbij zet ik mij af tegen de concrete, vertellende literatuur, als tegen abstracte, betogende literatuur. Het gaat over literatuur die zo is geschreven en gestructureerd dat er iets *gebeurt*, dat er iets zichtbaar wordt wat normalerwijs verborgen blijft. Ik wil dit liever toelichten aan andere literatuur dan die van mijzelf. In Nederland heb je een vooroorlogse

romancyclus, uit de vertellende sector ‘Bartje’, van Anne de Vries, onlangs op de televisie als film vertoond. Door mijn onderduikperiode in de oorlog ken ik het Drentse boerenleven en ik vind dat ‘Bartje’ in zijn soort een knap boek is, dat boerenleven goed ‘in woorden weergeeft’. De televisiefilm was ook perfecte fotografie.

In de Franse literatuur bestaat een roman, die ook over een opgroeiende jongen gaat: ‘Le grand Meaulnes’ van Alain Fournier, maar die spiegelt weinig of niets van de buitenwereld, die drukt door symbolen en de structuur van het verhaal iets over de binnenwereld uit. Dat boek zag ik ook onlangs verfilmd: heel aangrijpend, met prachtige vage, vervloeiende beelden.

Het verschil tussen ‘Bartje’ en ‘Meaulnes’ is nu net, dat het eerste boek (of de film die ernaar is gemaakt) je absoluut niets doet. Het is een knappe en betrouwbare weergave van een landschap, mensen en hun gedrag. Als je die mensen en dat landschap nog niet kende, is het misschien pittoresk: het geeft informatie op het niveau van feiten. Als je het wel kende, zeg je: ‘Ja, zo was het wel ongeveer’. En voor sommige mensen is die herkenning bevredigend. Maar in ‘Le grand Meaulnes’ word je, als je het tenminste op de goede leeftijd leest (ergens in je adolescentie), meegesleept naar een gebied in je zelf dat je nog niet kende of dat je had verdrongen. En dat betekent gevaar.

- ‘*Ordenen’ is het eerste woord uit het eerste verhaal in de bundel ‘De verschrikkingen van het noorden’. Dit blijkt voor jou de bepaling van het schrijven te zijn*.

- Ik hecht veel waarde aan de structuur van een boek of een verhaal, dus aan datgene wat je niet met zoveel woorden zegt. Eerste en laatste woorden behoren tot de structurele symboliek. Het verhaal dat jij citeert (‘Nu ga ik verdwijnen’) gaat over verbijstering, psychische chaos. Vandaar die opening met ‘ordenen’.

Afgezien daarvan is het schrijven van literair proza voor mij in het algemeen een psychisch ordeningsproces. Zo ordent een schilder zintuiglijke indrukken, een componist de klankenwereld, een dramaschrijver het gebied waar de menselijke wil botst op de wil van andere mensen of van geobjectiveerde machten. Een belletrie-schrijver ordent vooral gevoelens en ervaringen.

- *In deze verhalenbundel blijk je door het schrijven dan toch je eigen persoonlijkheid te hebben gevonden. In het laatste verhaal schrijf je inderdaad: 'de essentie van het leven is de individualist, het volstrekt persoonlijke, het unieke.'*

- Ik ben van mening dat de opgave van ons betrekkelijk korte bestaan op aarde is, je individualiteit te ontplooien, haar niet te verraden en niet kapot te laten maken. Het Ik van de mens zie ik als iets in principe goddelijks. Iets van de allerhoogste orde, of iets wat althans van de allerhoogste orden kan worden. Nu spant alles op aard tegen, bij dat individualiseringsproces. Je wordt enerzijds teruggetrokken door je eigen 'dierlijkheid' in het algemene, en je wordt anderzijds door de meeste dingen die zich in het sociale leven afspelen (druk van familie, kennissen, werk, kortom: je milieu) onpersoonlijk gemaakt. De ene mens heeft last van familie, die haar in het stamverband probeert te houden, een andere van de enorm sociale druk die bijvoorbeeld van een modieus, 'progressief' of 'vooraanstaand' clubje waar je toe behoort, kan uitgaan.

Nu de egaliseringsdruk van de kerken is verzwakt, zie je meteen het socialisme enorm aan invloed winnen. Ook een beweging die mensen geestelijk wil platwalsen, onder het excuus van mooie materiële voorzieningen. (Bij de kerken was het excuus dat zij wisten hoe het was en hoe het moest, voor jou, en dat zij je als het ware optimale voorzieningen in het hiernamaals konden garanderen).

Het individualiseringsproces, tegen de druk van alle kanten in, zie ik dus als de essentie van de levensstrijd. Het is een proces dat per definitie niet op een gegeven moment is voltooid. Je bent hiermee niet in de sfeer van het verstarde zijn, maar van het creatieve worden. Het houdt niet op (tenzij je de strijd zou opgeven, bijvoorbeeld doordat je als vrouwelijk mens bent kapotgemaakt door het masculinisme, of doordat je - onder voor jou te zware omstandigheden zou moeten leven). Ik ervaar reïncarnatie als een realiteit. De mens krijgt wat dat individualiseringsproces betreft steeds weer een kans.

- *Wat is voor jou de functie van symboliek in je werk? Want er zit heel wat symboliek in*.

- Door symbolisch te schrijven, ook structureel symbolisch te schrijven, kun je dingen zeggen die je met woorden zonder meer niet kunt uitdrukken, of beter ongezegd kunt laten.

De intellectuele onderzoeker decodeert de symbolen van de ons gegeven wereld, probeert dat althans. De literator, de kunstenaar in het algemeen, deelt iets mee via symbolen aan de haar omringende wereld. De nu tot een cliché geworden uitspraak van Willem Kloos: ‘Ik ben een god in het diepst van mijn gedachten’, is niet zo gek als je beseft wat een kunstenaar eigenlijk doet. Alleen lijkt het uiteindelijke resultaat natuurlijk meestal nergens naar. De meeste nederlandstalige literatuur is op zijn best van belang als poging. Dat geldt ook voor mijn boeken.

Schrijvers die wel bijna als een god symbolen konden creëren zijn natuurlijk in de hele wereldgeschiedenis schaars. Homerus, Dante, Shakespeare, Cervantes, Caldéron de la Barca (af en toe), Goethe, Schiller: op dat niveau zijn er maar enkelen. Dan komen de kleinere symbolisten: Novalis, Baudelaire, Rimbaud, dat niveau. En dan komt het echt kleine werk, waarbij de onderlinge kwaliteitsverschillen alleen maar vanuit het standpunt van de tijdgenoten er iets toe doen.

Of er onder dat tijdgenotenwerk iets van werkelijk belang zit, iets wat blijvend nieuwe symboliek aan de wereld toevoegt, dat kun je praktisch nooit beoordelen. Jean Genet maakt misschien een kans, maar Harold Pinter niet, denk ik. Becket: dat is de vraag. Nabokov: ik betwijfel het, hoewel ik hem erg graag lees en zeer bewonder. Borges? Ik geloof het niet. Elias Canetti met zijn éne boek, ‘Die Blendung’, is een kanshebber.

Bij bijna alle boeken die verschijnen is de vraag alleen maar: was de poging althans de moeite waard, ongeacht het resultaat? Praten over ‘de symboliek in mijn werk’ ervaar ik dus als krankzinnig pretentieus.

- *Veel in je werk is een terugblik. Hierdoor geven je boeken vaak de indruk autobiografisch te zijn. Zo heb je je eerste roman geschreven op een moeilijk benaderbaar Grieks eiland, althans dat vermeldt de flaptekst*.

Maar ook je romanpersonage Simone Baling bevindt zich in Griekenland. En in je verhalenbundel ‘De verschrikkingen van het noorden’ zit één van je personages voor de Akropolis. Er lijken dus alleszins heel wat autobiografische elementen in je boeken te zijn verwerkt.

- In zekere zin zijn alle literaire boeken autobiografisch, het is

een kwestie van gradatie. Je kunt nu eenmaal niet schrijven over iets wat je niet hebt gezien, beleefd, gevoeld, gedacht of bij anderen waargenomen. De autobiografie van sommige mensen (Homerus, Dante, Schiller, Dostosjevsky) is echter verhevener of van groter belang dan van anderen.

Ik heb mijn feitelijke oorlogservaringen voor een groot deel verwerkt in ‘Het Jongensuur’. Mijn vele reizen naar Griekenland, het land van herkomst, geestelijk bezien, heb ik ook als materiaal en als decor gebruikt. Daarnaast hebben ‘oorlog’ en ‘Griekenland’ natuurlijk ook symbolische betekenis.

Het eiland Samothrake, waar mijn debuut, ‘Een tevreden lach’, zogenaamd is geschreven, heb ik tweemaal bezocht in werkelijkheid. De eerste keer bij mijn eerste reis naar Griekenland. Ik was toen heel arm, net opnieuw begonnen te studeren, en kwam met een treintje vanuit het noorden, via Joegoslavië dus, Thracië binnen. Een heel ongebruikelijke entree voor een tourist, zeker de eerste keer. Toen ik eenmaal met heel veel moeite, via Alexandropolis, op Samothrake was gekomen, interesseerde ik mij daar alleen maar voor de opgravingen van de antieke mysterieplaats. Vooral 's nachts, aangezien er verder echt praktisch niets en niemand is, geweldig.

Iets van wat ik daar in feite beleefde vind je inderdaad terug in mijn eerste boek. Maar meestal worden echte autobiografische elementen verschoven, getransformeerd, of vermengd met fantasie.

- *De angst en de moeilijkheid van het volwassen worden vormen het centrale thema van je eerste boek en van de meeste verhalen in ‘De verschrikkingen van het noorden’. Je scheen in deze periode nog niet te hebben afgerekend met de puberteit*.

- Ja. Het individualiseringsproces waar wij het al over hadden, manifesteert zich met name in de puberteit en de adolescentie als een krisis. Bij sommige mensen duurt die krisis wat lang.

- *De precieze, heldere taal van al je boeken geeft de indruk dat je een perfectioniste bent*.

- Ik doe mijn best. Van huis uit ben ik een chaotische Kreeft. Maar slordige taal, dat doet mij fysiek pijn. Natuurlijk glijdt iedereen wel eens uit, ik ook, maar mensen van het ‘als-je-maar-begrijpt-wat-ik-bedoel-type’, daar houd ik niet van, en zeker niet in de literatuur. Kunst is voor tachtig procent vorm

en voor twintig procent inhoud. Muziek, die bijna pure vorm is, is ook wel de meest goddelijke kunst. (Daardoor kan zij ook het diepste vallen, zoals nu bij die piep-knars-zaag componisten). Ik probeer mijn teksten ook goed te laten klinken, het goede ritme te laten hebben.

De inconsequentie van de zogenaamde moderne spelling, die pretendeert de Nederlandse spraakklanken direct af te beelden, stoort mij ook. Je kunt nooit consequent klanknabootsend schrijven, tenzij je fonetische tekens gebruikt. De onlogische structuur van die modieuze spelling vind ik storend. Bovendien doen al die *k*'s mij denken aan de Duitse Kulturkammer: die wilde ons ook dwingen in Duitse trant van oorsprong Latijnse woorden (in het Latijn komt de *k* niet voor) met een moffen-k te schrijven.

Kortom: ik ben een rommelig mens, maar ik streef wel naar perfectionisme.

- *Je hebt nu al vijf boeken geschreven waarin het feminisme aan bod komt. Al je werken handelen over vrouwen in een mannenmaatschappij. Je bent daarnaast ook actief geweest in de feministische beweging. Je publiceerde onder meer in het feministische maandblad 'Opzij'. Er moet zich nu wel een zekere vermoeidheid laten gevoelen op dit gebied, ook een zeker pessimisme waarschijnlijk, omdat de resultaten zo ver van je bedoelingen staan. Dat is trouwens reeds in de roman 'De huilende libertijn' merkbaar.*

- Misschien schrijf ik ook wel eens een boek over een man of mannen. Maar in het algemeen vind ik een onderdrukkende kaste minder interessant om over te schrijven dan de onderdrukte. Bovendien gaan haast alle boeken, toneelstukken, films, al over mannen, worden althans vanuit hun perspectief gemaakt. Ik ben een beetje uitgekeken op dat universele geleuter over mannen. De media (televisie, radio, kranten, tijdschriften) staan er bol van. Het overgrote deel van de wetenschap (geschiedenis, theologie, psychologie, sociologie, economie, politicologie, filosofie) betreft mannen en hun opinies en belangen. Waarom zou ik nog een zandkorrel naar het strand dragen door het *weer* over mannen te hebben?

Natuurlijk heb ik van het feminisme als sociaal-politieke massabeweging wel genoeg zo langzamerhand. Er gebeurt veel goed werk, maar ook een hoop onzin, en veel vrouwen willen

wel klagen, maar doen weinig of niets eraan om hun klacht uit de wereld te helpen.

Massabewegingen zijn per definitie na korte tijd onverdraaglijk. Er moet een snelle doorstroming van generaties zijn, anders is het niet goed, niet voor de beweging en niet voor de vrouwen die er hun tijd aan besteden. Maar feministische actie zal onverminderd moeten doorgaan, ook al gaat de oude garde van de revolutie zich op een zeker moment terugtrekken.

Zoals de wereld nu is ingericht en zoals de cultuur nu is: onmenselijk, masculinistisch verstard, dat kan niet. Dat kan en mag je niet toelaten, als dat eenmaal tot je bewustzijn is doorgedrongen. Het gaat er niet om of de vorm van het huidige feminisme de beste is, of het de juiste prioriteiten kiest, en of de ouderen zo langzamerhand wel eens willen worden afgelost door nieuwe generaties voor het meest tijdrovende werk. Het gaat er om dat het alomtegenwoordige masculinisme wortelt in sexefascisme, en het is de opgave van ieder integer mens dat, hetzij als individu, hetzij in de een of andere groep of beweging, te bestrijden.

Bij een zo immense opgave als de metamorfose van de cultuur waarin wij leven (en daar komt het feminisme op neer) is er uiteindelijk geen reden tot pessimisme. Cultuur verandert vanaf het moment dat mensen het dominante normen- en waardenstelsel niet meer pikken. Wanneer de bedoelingen van het feminisme sociaal en materieel zichtbaar zullen worden, dan is deze in wezen culturele taak volbracht, maar dat gebeurt nooit op korte termijn.

- *Je weigert onderscheid te maken tussen mensen op grond van hun jood-zijn of homofiel-zijn, maar je maakt wel een onderscheid tussen mannen en vrouwen. Nochtans bestaat de discriminatie evengoed op andere terreinen. Wijst dit niet op een zekere beperktheid in je visie op de mens, op een eenzijdigheid?*

- Niet ik, maar het masculinisme maakt een onderscheid tussen vrouwen en mannen. Ik beweer juist, in tegenstelling tot het masculinisme, dat vrouwen volstrekt gewone, autonome, volwaardige mensen zijn. Het verschil dat er is tussen vrouwen en mannen, als groepen, afgezien van de discriminatie, daar weten wij nog helemaal niets van. De verschillen zijn nu een gevolg van discriminatie.

Ik geloof ook dat er masculinisme steekt in ieder mens (net zoals joden fascistisch kunnen zijn; negers racistisch) en dat er mannen zijn die ondanks de handicap van hun geboorte menswaardig kunnen denken. Maar zij zijn schaars.

Met alle discriminaties (arbeiders; jongeren; negers) heeft het feminisme gemeen dat binnen die gediscrimineerde groepen ook weer 52% van de mensen vrouwen zijn: die zijn dus dubbel gediscrimineerd. Aangezien de positie van vrouwelijke mensen in de ontwikkelingslanden, in de arbeidersklasse, in negerghetto's, over het algemeen nog veel beroerder is dan die van de blanke, *middle class* vrouw, zie ik ook niet in waarom ik mij nu speciaal voor de mannen in die groepen zou moeten inzetten.

Mijn visie op de mens is juist niet eenzijdig en niet beperkt: met vele andere vrouwen en enkele mannen ben ik van mening dat de mens zich incarneert in twee gelijkaardige, volwaardige gedaanten. Ik vind dat alle mensen, ongeacht de vorm van hun geslachtsorganen, want daar hebben wij het ten slotte toch over, ongeacht hun functie in het reproductieproces, ongeacht ook de nuanceverschillen die hun fysiologie aan hun psyche geeft, zich volwaardig, vrij, autonoom moeten kunnen manifesteren.

Als de materiële condities voor grote groepen mensen ongelooflijk slecht zouden zijn, als zij materieel onrechtvaardig worden behandeld in zo'n mate dat hun existentie als mens in gevaar komt, dan voel ik mij daar sociaal bij betrokken.

Als de culturele condities (en in het kielzog daarvan de sociale, de economische, de politieke en de juridische), voor meer dan de helft van de mensheid zodanig zijn dat zij dreigt te worden verstikt, dan vind ik dat ik daar mede verantwoordelijk voor ben. De rest is een afweging van prioriteiten.

- *Je hebt ook eens het feminisme bestempeld als een politieke overtuiging. Hoe zie je dit?*

- Het feminisme is naar uiteindelijke doelstelling een culturele beweging. Maar om het doel te bereiken moet aan een aantal sociaal-economische en juridische basisvoorwaarden zijn voldaan. Een vrouw die haar huis niet eens uit mag of kan, die heeft weinig aan verheven culturele doeleinden.

Op het actieniveau gaat het om een verschuiving van macht, om het verwerven van beslissingsbevoegdheid voor vrouwen over hun eigen belangen.

- In 'Het Jongensuur' schrijf je dat het besef dat je lichaam een vergissing was, bij jou reeds op je derde jaar doorbrak. In al je boeken heb je ook de lesbische liefde verdedigd. Toch ben je tien jaar lang getrouwd geweest.

- Een ingewikkelde vraag. In de eerste plaats: ik houd niet van het woord 'lesbisch'. Het wetenschappelijke woord over gelijkgeslachtelijke liefde is 'homosexueel', van het Griekse woord 'homos', dat gelijk betekent. Ik zie niet in waarom dit verschijnsel bij vrouwen naar een eilandje moet worden genoemd.

Wat die 'vergissing met het lichaam' betreft: waarschijnlijk kan alleen in een sexefascistische, discriminerende cultuur de gedachte bij iemand opkomen dat haar lichaam niet het juiste zou zijn.

Theoretisch is er natuurlijk ook nog de mogelijkheid dat, afgezien van alle discriminatie en fixatie in starre sexerollen onder het masculinisme, er zo iets bestaat als een oerverschil tussen het als vrouw of als man zijn geïncarneerd. In dat geval zou het denkbaar zijn dat door een slordigheidje van de natuur of zo, iemand in een verpakking terecht komt die haar op dat moment niet past. Zo lang de discriminatie in zo hevige mate een feit is als nu, valt deze vraag moeilijk te beantwoorden.

Autobiografisch is het waar, dat ik mij vanaf mijn derde jaar of daaromtrent begon te ergeren aan de belachelijkheid van de meisjesrol, het vernederende van die rol zoals die door mannen voor vrouwen is bedacht.

Nu wat de homosexualiteit betreft. Ik weet dat wat ik nu ga zeggen gevaarlijk is, dat veel mensen mij verkeerd zullen begrijpen, of opzettelijk zullen doen alsof zij mij verkeerd begrijpen. Maar ik zeg het nu toch maar eens.

Uiteindelijk bestaat er op het niveau van liefde volgens mij niet zo iets als homosexualiteit. De basis voor liefde is wel een grote mate van gelijkheid, van 'herkenning', maar dat geldt ook tussen vrouwen en mannen. De dynamiek van de liefde, het boeiende, dat komt echter altijd uit de polariteit. Die polariteit is mede noodzakelijk, en die kan er net zo goed zijn tussen twee vrouwen (of twee mannen), als dat zij tussen een vrouw en een man kan ontbreken.

Wat het huwelijk voor mij betekende heb ik al gezegd: collabo-

ratie. In zekere zin schaam ik mij er ook wel voor dat ik getrouwd ben geweest. In de oorlog word je niet verliefd op de bezetter, en onder het masculinisme trouw je niet met een man. Maar zulke dingen gebeuren toch.

Afgezien daarvan: in de liefde gaat het dus om een basis van herkenning, van 'gelijkheid', en om de aantrekkingskracht, de dynamiek van het polaire. Of je die vindt bij een mens met een vrouwelijk lichaam of een mannelijk lichaam is irrelevant, als wij even de huidige politieke situatie (de masculinistische onderdrukking) buiten beschouwing laten.

- *Je jongste boek, de verzamelbundel 'Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen' is een soort staat van zaken van het feminisme in Nederland en daarbuiten. Dit betekent toch niet een afsluiting van deze problematiek in je literaire werk?*

- Mijn eertvolgende boek: 'Vader Trophonios en de keer der tijden', wat overigens nog niet af is, is bepaald geen 'feministisch boek'. Maar dat zijn de voorgaande boeken ook niet. Ik vind dat je literatuur niet moet misbruiken voor politiek pamflettisme. Laat ik het zo zeggen: ik kan mij niet voorstellen dat ik na het enorm lange proces van bewustwording wat ik in dit leven heb doorgemaakt, ooit weer in het blinde masculinisme zou kunnen terugvallen. Mijn boeken hangen uiteraard samen met mijn levensvisie èn met mijn in sommige opzichten strijdbare karakter. Maar verder moet een literator vrij zijn in de keuze van haar materiaal en haar decors. Zij moet zichzelf niet ketenen aan een '-isme'.

- *In de Nederlandse literatuur sta je alleen met je romans waarin de strijd der sexen wordt beschreven. Maar je sluit wel aan bij een internationale stroming. In haar roman 'Les Guérillères', in het Nederlans vertaald als 'Vrouwenguerilla', beschrijft de Franse auteur Monique Wittig de vrouwelijke guerilla's die ten strijde trekken tegen de onderdrukkers, dat zijn de mannen. Mary McCarthy heeft er in haar essaybundel 'Het teken aan de wand' uitvoerig aandacht aan besteed. Al zijn de vrouwelijke auteurs die deze richting uitgaan niet zo talrijk, toch blijkt er een toenemende bewustwording te zijn*.

- Ik zal nogmaals, ondanks alle gevaren vandien, eerlijk antwoorden. Ik geloof dat de strijd der sexen op een bepaald niveau heel reëel is, maar zoals zovele reële dingen is zij ook

symbool voor iets anders. In laatste instantie - als de dingen waarover moet worden gevochten, zijn bevochten - is er een strijd binnen de individuele mens zelf tussen het masculinisme in haar of hem (het fascisme dat in iedere mens sluimert, dat macht wil uitoefenen over anderen, zwakkeren, dat anderen exploiteert en discrimineert, niet als mens wil of kan onderkennen), en de krachten van wat wij nu het feminisme noemen: de krachten van individualisering, humanisering. Iedere uiterlijke strijd is mede, in belangrijke mate, de projectie naar buiten van iets wat zich eigenlijk in de mens afspeelt.

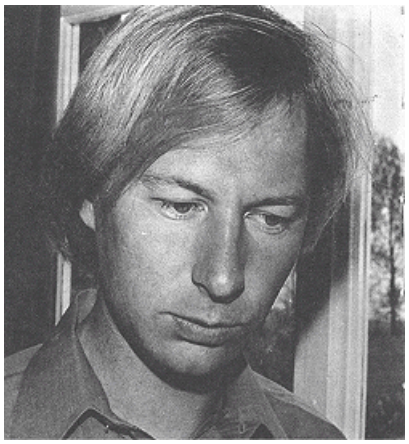
Claude van de Berge

Pseudoniem van Rony Pauwels. Geboren te Assenede op 30 april 1945. Leraar in voordrachtkunst te Eeklo.

Publiceerde de romans: De ontmoetingen (1968), Het gelaat (1970), De angst (1972), Stemmen (1973), Het licht op de stenen (1974), De oever (1975), Ergens zijn (1977).

Prijs van de Scriptores Catholici in 1974 en de Dirk Martensprijs in 1975.

Dit interview verscheen in maart 1976.



- Claude, je hebt nu zes romans gepubliceerd, die een merkwaardige eenheid vertonen. Het is alsof je eigenlijk maar één boek steeds voortschrijft. Elke roman brengt een verlegging van accenten in een aantal thema's, die van bij het begin in je oeuvre vaststonden. Is het mogelijk om een ontwikkeling in dit oeuvre weer te geven en kan men je eerste roman 'De ontmoetingen' beschouwen als een meer algemene verkenning van de thema's, die in de volgende boeken dieper worden uitgewerkt?

- 'De ontmoetingen' kan je inderdaad een soort van samenballing noemen. Het is een duidelijke bron, en ik geloof dat er vele ideeën in aanwezig zijn die zich later zullen vertakken in mijn andere boeken. Mijn eerste boek was warm, psychologisch, en ook traditioneel. Ik las toen ook heel veel klassieke schrijvers omdat ik van oordeel was evenwichtige en klare zinnen te moeten schrijven. Ik moest nog geheel mijzelf vinden, en daarom is 'De ontmoetingen' het zoeken naar een vorm, naar een structuur, naar een eigen taal, een eigen stem. Ik had daarom ook een psychologische uitdieping nodig en een nog vaag anekdotische inhoud, een zeker verloop, een zekere evolutie binnen de psyche van een aantal figuren. Van dit alles zal later afstand worden gedaan. Ik zal vooral welbewust van het psychologisch tekenen van gestalten afstand doen. Je zou kunnen zeggen dat ik van vrij concrete figuren zal overgaan naar louter contouren, en deze abstrahering is reeds in mijn tweede boek 'Het gelaat' merkbaar, waar het toevallige en anekdotische van de psychologische structuren moet wijken voor essentie, en de personages niet langer de vertolkers zijn van een eigen gemoedsgesteldheid, maar eerder de zinnebeelden worden van een levensgevoel. Verder is in 'Het gelaat' ook de angstobsessie aanwezig, en ook de ruimte-obsessie, het kil worden van mensen en dingen.

- In al je romans komt een ik-figuur voor. In 'De ontmoetingen' wordt de ik-figuur door de andere personages Claude genoemd. In hoever komt die ik-figuur overeen met de auteur?

- Toen ik het boek schreef, was het een onafwendbare vereenzelviging, een behoefte mijzelf uit te beelden. Toch is achteraf in dergelijke uitbeeldingen weinig van jezelf aanwezig, weinig concreets. Ook jezelf abstraheer je. Toen ik begon te schrijven, speelde de gedachte aan publiceren nauwelijks mee. Het was aanvankelijk een puur schrijven voor mijzelf, in vrij geslo-

ten omstandigheden, en eigenlijk was er nauwelijks een mens die wist wat ik deed, of die, als hij het wist, begreep wat het inhield. Ik hoefde er in deze geslotenheid niet voor terug te schrikken om een gelijkenis met mijzelf zo ver door te trekken dat zelfs een naamgelijkenis zou opgaan. Acheraf was het om de een of andere reden onmogelijk nog iets aan deze namen te veranderen. Overigens had ik niet langer het gevoel dat ik werkelijk de ik-figuur was. Ik was het niet langer, en de naamgelijkenis betekende geen gevaar meer voor mij.

De ik-fascinatie in mijn werk is één doorlopende poging te ontsnappen aan een ikgebondenheid. Daarom werd ook zoals ik daarnet zei, een psychologische benadering van mens en realiteit verworpen. Achteraf zal deze 'ik' steeds minder ikzelf zijn. Ik zal doorheen de 'ik' niet langer over mijzelf praten, maar over steeds weer dezelfde essentie, het levensgevoel dat de 'ik' moet vertolken, en dat ik beschouw als een algemeen menselijk gevoel.

- *Je zei daarnet dat je aanvankelijk niet dacht aan publiceren. Wat was de functie van de literatuur dan voor jou? Ik meen dat ze voor jou een middel is om tot bevrijding te komen. Heeft ze dan ook een therapeutische functie of is het eerder een esthetische beleving?*

- Aanvankelijk achtte ik een publicatie onmogelijk, onrealiseerbaar, maar na het voltooien van het boek, merkte ik dat dit er bijna altijd logisch bijhoort. Toevallig kwam dan ook een mogelijkheid tot publiceren bij Standaard uitgeverij.

Dit publiceren was slechts een uitvloeisel, maar waar het werkelijk om ging, was het geloof in iets scheppends. Ik geloof niet dat het enig belang heeft waaruit dit geloof voortkomt, of waaruit deze drang voortkomt. Het kan frustratie zijn, of een andere negatieve gesteldheid. Het hoeft ook niet altijd iets artistieks te zijn. Het belangrijkste is echter het geloof in de scheppende kracht in jezelf. Het scheppen van je eigen leven. Het zette zich - door een gebrek aan een duidelijk uiterlijk leven? - bij mij om in het scheppen van literatuur. Het geloof in dit scheppende is steeds groter geworden, omdat dit voor mij het grootste is in de mens, omdat ik daarin juist een kans zie op bevrijding, op anders worden, op jezelf worden, een esthetische vervulling als andere realiteit, die de grenzen van de realiteit waarin we staan, verplaatst. Bevrijding is slechts mogelijk als schoonheid.

- Er is reeds een opvallend verschil tussen je eerste roman, 'De ontmoetingen', en je tweede boek, 'Het gelaat', waarin je veel meer belang aan de taal gaat hechten.

- Inderdaad hoefde in 'De ontmoetingen' de taal niets anders te zijn dan een heldere taal. Pas in het tweede boek werd de taal iets waarmee ik zou moeten werken. Voor het eerst begon ik mijn taal te zuiveren, schreef ik soberder, strakkere zinnen. Bijna alle zinnen in 'Het gelaat' beginnen met het woord 'ik'. Het is een eindeloos eentonige opsomming van ik-zinnen. Alle zinnen zijn zeer strak, kaal en koud. Dit alles was bedoeld als een slijpen, als een zuiveren, een poging een nieuwe, onbezoedelde taal te spreken, het ontdoen van het geslotene in woorden, het vanzelfsprekende van woorden, het diafaan maken van de taal, zodat er licht kon gaan stralen in het woord zelf. Ik vond dat er veel overbodige woorden gezegd worden. Daarom herleidde ik mijn taal tot enkele kernwoorden, die genoeg inhoud zouden krijgen, genoeg licht, om een geheel boek te dragen.

- Hier is een verwantschap met Ivo Michiels wel duidelijk.

- In velerlei opzichten kan je Ivo Michiels aanduiden als een invloed. Hij heeft mij niet thematisch beïnvloed maar wel is er een zienswijze, een stellingname tegenover de werkelijkheid, en een werkelijkheidsorgaan, waaraan je je nog moeilijk kan onttrekken als je ze eenmaal hebt aangevoeld. Michiels geeft in taal het duidelijkst een menselijke werkelijkheid weer. Toch is er nooit een bewuste beïnvloeding geweest. Het lijkt me eerder een door de tijd voortgebrachte sfeer. Ook is wat Ivo Michiels met de taal doet, iets anders, dan wat ik tracht te doen. Zijn taal is heel sterk getekend door een bepaalde realiteit: de oorlog. Zijn taal is door deze realiteit geobsedeerd. Ik geloof dat ik voor mijzelf aan andere inhouden behoefte heb.

- Maar de basis van je werk wordt vooral gevormd door filosofische, vooral dan existentialistische denkers.

- Ja, denkers als Kierkegaard, Heidegger, Camus, Sartre waren van bij de aanvang aanwezig. Vooral Kierkegaard en Heidegger, maar juist zij zijn veel meer dan existentialistische denkers. Is het omdat filosofen zoeken naar een levenshouding, vaak een levensinhoud, een zin, of een verheldering, of een meer geestelijke realiteit binnen de gangbare realiteit? In ieder geval zijn het ook de dichters en schrijvers die filosofisch

schrijven, die dus een realiteit creëren, die het meest voor mij betekenen, zoals Kafka, Broch, Dagerman, Andric, Eliot. Vooral Kierkegaard, Heidegger, Kafka, Eliot, en verder de Oosterse denkers, hebben mij thematisch beïnvloed.

- *Na 'Het gelaat' heb je enkele romans geschreven die je niet hebt willen uitgeven. Daarin getuig je van een strengheid die eigenlijk zeldzaam is bij jonge auteurs, die meestal lijden aan publicatiedrift*.

- Sommige gedeelten van deze romans zijn wel in tijdschriften verschenen. Er zijn enkele fragmenten van openbaar geworden. In hun geheel achtte ik ze niet geschikt tot publicatie, en ik heb ze dan ook vernietigd. Het is heel vreemd dat een boek je opeens mislukt kan toeschijnen, maar doorgaans kan je dit slechts inzien nadat je het boek voltooid hebt.

Deze niet uitgegeven werken bleken naderhand slechts schakels te zijn, en niet de duidelijke momenten die ik gewild had. Ze waren slechts aanleidingen, en daarom achtte ik ze mislukt. Het is een gevaar dat steeds dreigt als je werkt zoals ik reeds jaren werk: doorlopend aan een boek schrijven. Ik ben mij bewust van een lijn die ik moet blijven doortrekken, en waarvan ieder boek de concretisering is.

- *Het is een gevaarlijke wijze van schrijven waarbij je gemakkelijk tot herhaling kan vervallen*.

- Je kan je moeilijk ontdoen van obsessies, van fascinaties, en je wil er steeds weer een vorm aan geven. Ik ben mij ervan bewust dat mijn materiaal zeer gering is, maar dit is slechts een gevolg van een eigen keuze. Ik zoek verdieping, maar dat is ook vaak vereenvoudiging. Soms benijd ik musici die geheel van de begripsmatigheid van woorden en syntaxis vrij zijn, en in klank gevoelens vorm kunnen geven. Ik geloof echter niet dat de rechtlijnigheid die ik wil, een herhaling is. Wel keren de obsessies steeds terug, maar ik zou mijzelf totaal inauthentiek vinden als ik er op gedwongen wijze afstand zou van doen. Er is een eenheid binnen een boek, maar ook binnen vele boeken.

- *Heb je van bij het begin die lijn in je werk bepaald, of lag die er onbewust in?*

- Neen, ik kon voor mijzelf en mijn werk niet doen wat bijvoorbeeld in Vlaanderen Ivo Michiels wel heeft gedaan, en een duidelijke lijn voor mij zien die ik onafwendbaar moet volgen.

Ik ben mij wel bewust van een lijn, een weg, waarvan ik niet kan afwijken, maar waarheen deze weg mij brengt, weet ik niet. Een boek heeft een vertrekpunt en een eindpunt. Als je van een punt vertrekt om naar een ander punt te gaan, heb je op je weg veel vertakkingen, veel mogelijkheden, maar naarmate je dichter bij het eindpunt komt vallen deze mogelijkheden weg, en spitst zich alles toe op een enkele lijn, tot het alleen nog iets is tussen jou en dit punt. Het is echter wel een duidelijke evolutie. Dit gaat ook samen met het taalgebruik, het uitpuren en doorschijnend maken van de taal.

Veel dieper speelt zich echter de gevoelsevolutie af, de zielsevolutie. Er is veel negatiefs in mij. Ik bedoel daarmee gevoelens als angst, afkeer, haat, walg, enzovoort. Je ervaart deze gevoelens als negatief en nefast. Je beseft ook dat deze gevoelens niet de gehele mens kunnen tekenen. De taalevolutie is niet te scheiden van deze gevoelsevolutie.

- *Die evolutie is inderdaad duidelijk tussen je boek 'Het gelaat' en 'De angst'. Dit laatste boek is nog soberder, de nadruk op het taalgebruik wordt nog sterker*.

- Ja, terwijl 'Het gelaat' het eerste bewuste gebruik was van een eigen taal, en meteen ook een eigen ritme, wordt 'De angst' het zoeken naar het woord, naar ik geloof ook enkele malen vrij letterlijk gesymboliseerd, zoals de zinnen die door de vrouw Ilse in haar dagboek worden genoteerd, en die slechts tot ontzetting gestolde gewone woorden zijn zoals stoel, tafel, hand. 'Het gelaat' was een gerichtheid op de zinsconstructie, maar 'De angst' is eerder woordconstructie. Het woord op zoek naar zijn plaats binnenin een zin. Daaruit vloeide ook het element herhaling voort. De versobering brengt ook voor het eerst het bewustzijn van de stilte met zich mee. 'De Angst' is doorheen het taalzoeken voor het eerst een stilte zoeken.

- *In 'De angst' speelt ook de natuur een belangrijke rol. Het is echter vooral weer een middel om aan de realiteit te ontsnappen*.

- De natuur wordt inderdaad in 'De angst' als een uitweg ervaren, als het positieve. Het was een segment werkelijkheid waaraan een echtheid kan worden toegeschreven, en dat geplaatst kon worden tegenover de menselijke en maatschappelijke werkelijkheid waarin voor mij de schijn alle waarden ver-

woest. Uiteraard gaat de natuur verinnerlijkt worden, of slechts als symbool fungeren, hoewel in ‘De angst’ de landschappen nog tastbaar en herkenbaar zijn. Ik had concrete, bestaande landschappen voor ogen. Het was echter niet mijn bedoeling iets bestaands te vinden, maar wel in de natuur aan het bestaande te ontkomen, het dode punt te bereiken. Het was mijn bedoeling het landschap de dimensie van het irrationele te verlenen. Daarom had de natuur in ‘De angst’ alle tekenen van de wanhoop, of van een wanhopige vlucht.

- *In je volgende werk ‘Stemmen’ komt het metafysische aspect nog duidelijker tot uiting*.

- In ‘Stemmen’ wordt het landschap volkomen verinnerlijkt, en wordt leegte. Het gebeuren wordt geheel binnenwaarts geplaatst. De thematiek gaat iets zijn dat zich tot één enkel bewustzijn beperkt. De leegte-obsessie heeft mij in ‘Stemmen’ naar een totale abstrahering gedreven. ‘Stemmen is dan ook mijn minst begrepen boek. Sommigen beweerden dat het boek helemaal niets voorstelde. Ook de lijnen en vlakken van Piet Mondriaan stellen niets voor...

- *Je hebt daar wel het landschap dat belangrijk is, maar toch primeert niet het kijken, maar wel het geluid*.

- Ja, in een zozeer door spanning gedreven taal, leek mij de beste uiting van gericht zijn op iets, van geopend staan naar iets, in kosmische zin, het luisteren, het opvangen van een geluid. Het gehoor is het minst zintuiglijk, en het geluid is het meest abstract. De verhouding tussen de mens als object van leven, van existentie, en iets anders, ruimte, kosmos, innerlijkheid, leek in de spanning van het luisteren te kunnen opgevangen worden. Het geluid brengt ons ook bij de muziek, die voor mij zeer belangrijk is. ‘Stemmen’ is het beschrijven van tekens, van stemmen, en is het luisteren ernaar. Het is ook het luisteren naar je eigen stem. Ook dit gaat samen met de totale verinnerlijking van natuurbeelden. De stem, het antwoord kan alleen nog uit jezelf komen. Het landschap waarin je moet leven ben jijzelf. Ik wilde echter de tragiek van dergelijk geloof in deze tijd weergeven, door de onmogelijkheid van nog enige leven voorop te stellen. Het boek eindigt dan ook met het besef van deze onmogelijkheid.

- *Je bent leraar voordrachtkunst en dictie. Heeft die activiteit een invloed op je schriftuur, op die stem in je boek?*

- Ik moet inderdaad veel met stemmen werken, moet stemmen vormen, moet de nuanceringen in woorden opzoeken, en hoorbaar maken. Misschien brengt dit met zich mee dat het woord voor mij met geluid verbonden is, en evenzeer geluid is als muziek dit is. Misschien zijn mijn boeken daarom een spreken, lijkt het inderdaad een stem, weliswaar een monotone, vaak in gefluister overgaande stem. Ik beschouw zelf deze muzikaliteit als de dragende bodem van mijn gehele werk, de coördinator, en ook het doortrekken tot verder dan het woord. Als een stem spreekt, zijn het niet alleen de woorden die gezegd worden die iets betekenen, maar ook de toon van de stem, het timbre, de klank, de trillingen. Het is goed bij het lezen van mijn boeken deze stem te horen, of je eigen stem te horen.

- *Je roman 'Het licht op de stenen' heb je ergens bestempeld als 'het boek van het oog'. Op die manier is het dus een tegenhanger van 'Stemmen', vermits hier eerder het kijken centraal staat*.

- Terwijl het geluid voor mij ijlte betekent, leegte, oneindigheid, is de blik, eerder op één punt gericht, betekent voor mij: samenkomen, ontmoeten. Het blikmoment in 'Het licht op de stenen' handelt over het elkaar aankijken van twee mensen. In dit ene ogenblik verdwijnen grenzen, worden dingen anders, worden ze zichzelf, en vinden de twee voor elkaar staande gestalten misschien ook hun eigen wereld. De oppervlakte van wat zich afspeelt, is de blik, het elkaar aankijken, maar wat werkelijk gebeurt is onzichbaar, omdat het geheel innerlijk is. Daarom blijft je niets anders over dan een beeld van de oppervlakte te geven, maar deze oppervlakte lijkt levenloos. Daarom werd over dit boek gezegd dat het koud is. Maar als je eenmaal begrepen hebt dat het zichtbare - de oppervlakte - het onzichtbare verbergt is het niet koud meer. Wat gebeurt er achter wat niet gebeurt? De essentie is opnieuw het staan van twee mensen in een leegte, en opnieuw kan alleen schoonheid daaraan een zin geven.

- *De vlucht uit de werkelijkheid is inderdaad het belangrijkste aspect van heel je werk. In 'Het licht op de stenen' komt er ook een spel met foto's voor, waarbij die foto's tenslotte stuk-gescheurd worden. Dat is dus ook weer een symbolische daad die weer wijst op de afwijzing van de werkelijkheid*.

- Deze daad, zoals hij wordt beschreven, wordt inderdaad ondergaan als een vernietigingsdaad. De barst in de stukgescheurde foto, in het stukgescheurde beeld, is ook een poging een barst aan te brengen in het reële, het zichtbare, het uiterlijke, in de obsessieve zekerheid dat je door het uiterlijke moet heengaan. De ik-figuur aarzelt niet om ook de foto's waarop hij zelf staat, stuk te scheuren. Ook dit is een poging dat wat je bent, ook buiten de grenzen van een concreet beeld, een uiterlijk bestaan, te doen zijn, een poging om je verder uit te strekken dan de grenzen van je huid, om door te dringen tot buiten de ruimtelijke en tijdelijke grenzen van wat op een foto kan vastgelegd worden, in de tijd, in de ruimte, binnen het kader van een afbeelding.

- *Het is mij opgevallen dat in veel van je romans mensen naar elkaar op zoek zijn, zelfs over de dood heen, en daar vertoon je dan wel een opvallende verwantschap met Gerrit Achterberg*.

- Ik heb Gerrit Achterberg altijd zeer bewonderd, en ik heb hem ook altijd beschouwd als de grootste moderne dichter binnen het Nederlandse taalgebied. Met deze verwantschap, en deze beïnvloeding gaat uiteraard een hele filosofie gepaard, want ook Achterberg is één van die filosofisch dichtende dichters, en die een filosofie uitbeeldt die tot een eigen religie lijkt op te stijgen. Ook hij verbreekt de grenzen van het voorbijgaande, van ruimte en tijd, en gaat op zoek naar wat blijft. Meteen staan we voor een eigenschap die vermoedelijk alle grote poëzie bezit. Het zoeken van de mens, naar gelang van de tijd, steeds tegenover een ander décor, convergeert in de vraag: wat blijft er, wat ben je?

Ik bedoel niet dat de literatuur er moet in slagen op deze vragen een antwoord te geven, maar wel moeten deze vragen gesteld worden. Als we er toe komen deze vragen te stellen, beseffen we pas goed hoe weinig we weten. Alles wat we wel weten, lijkt bijna een bespottelijk bewijs van onze onwetendheid. Ook het wetenschappelijk weten plaatst de mens tegenover dezelfde onwetendheid. Gerrit Achterberg is vooral fascinerend omdat hij erin slaagde het verstandelijk weten te verbreken en te doen plaatsmaken voor het gevoelsmatige, intuïtieve weten. Als poëzie dit doet, is ze vaak transcendentaal, of metafysisch, maar altijd is ze voor mij zeer groot.

- *Deze ideeënwereld lijkt me wel verwant met deze van de*

dichter Erik van Ruysbeek. Het klinkt wel religieus. Dit doet me eraan denken dat je reeds eerder bekroond werd door de Scriptores Catholici. Ben je ook katholiek?

- Ik geloof dat ik heel religieus denk en voel, en dat in mijn werk vragen worden behandeld die religieus zijn, en die ook in het katholicisme of in een andere religie kunnen wortelen. Er zijn ook bijbelse invloeden, zelfs wat mijn taal aangaat, maar toch lijkt het voor mijzelf niet goed aan het officiële aspect van een religie je vast te hechten. Voor mij is religie verwant aan mystiek, en daar dit een religieus voelen is, en minder een religieus denken, is het moeilijk daarover iets te zeggen. Het is ook zeer verbonden met je eigen evolutie als mens. Het is zeer innerlijk, en het is moeilijk, of zelfs onmogelijk, erover te praten, omdat het bezig is zich te voltrekken.

- *In je jongste roman 'De oever' klinkt, net als in je vorige boeken trouwens, wel een sociale boodschap door, nl. dat er in de wereld nog nauwelijks een plaats is overgebleven waar men kan leven*.

- Met dit leven bedoelde ik vanzelfsprekend niet zozeer het materiële leven, als wel het geestelijke leven, ook het esthetische en het artistieke leven. Terwijl in het westelijke deel van de wereld een afstompingsproces aan gang is, die de mens ongevoelig moet maken voor ieder niveau, wordt in het oosten alles wat geest is vervolgd en naar concentratiekampen gebracht. We zien een onmiskenbaar gigantisch losbarsten van negatieve krachten, vaak achter het masker van wereldverbetering, revolutie, sociale omwenteling. Dit alles is een afschuwelijke leugen, en heeft geen enkele rechtvaardiging, omdat het geestelijke ontbreekt. Een revolutie van welke aard dan ook, kan de mens nergens brengen. Omwentelingen, oorlogen, ideologieën, hebben nooit de menselijke natuur kunnen veranderen, en daarom kunnen ze ook niet de maatschappij veranderen. Deze reële context is wanhopig omdat ze naar de geestelijke verstikkingsdood kan leiden. Daarom staan mijn personages vaak in de realiteit als mensen met het bewustzijn dat er geen plaats meer is om te leven. Ze worden gedreven door een Hölderliniaans zoeken naar een levensoord, een plaats om te zijn.

Met dit 'zijn' wordt bedoeld: totaal zijn. Mijn boeken zijn dan ook bedoeld als een reddingspoging, of beter, ik tracht

eraan te herinneren wat zou moeten gered worden.

Dit alles klinkt zeer pessimistisch, en zou tot een gevoel van totale zinloosheid kunnen leiden, als er alleen maar de historische realiteit was, maar alles bij elkaar heeft deze een klein aandeel in mijn werk. Ik stel mij voor dat een volkomen ander verloop van de wereldse gebeurtenissen, niet eens de aard van mijn werk zou aangetast hebben. Zoals ik reeds zei, staat tegenover deze wanhoop, de creatieve mens, en omdat ik daarin geloof, geloof ik ook in een bevrijding. Je merkt dat het creatieve steeds overwint, en het beste vertegenwoordigt in de mens.

- *Heb je vroeger niet eens verklaard dat je weigerde te lezen over de oorlog, het Midden-Oosten, de gijzelingen, de vliegtuigkapingen enz?*

- Dit kan natuurlijk een vorm van gevoeligheid zijn. Je kan weigeren uit gevoeligheid van iets kennis te nemen, niet uit onverschilligheid, ook niet omdat je er buiten staat, en er niet door geraakt kan worden. De realiteit zoals deze is kan je ongelukkig maken. Ik beken dat alle dingen die je in kranten kan lezen mij ongelukkig maken, maar toch komt het werkelijk ongelukkig zijn ergens anders vandaan. Het werkelijk ongelukkig en ook het werkelijk gelukkig zijn in mijn leven, hebben een andere oorsprong.

De realiteit is slechts een toevallige achtergrond. Ik heb er nog steeds angst voor, en er is nog steeds een disharmonie tussen de realiteit en mij. Ik kan alleen nog trachten zo weinig mogelijk in de realiteit te leven. Er is trouwens, zoals ik eerder zei, in de realiteit geen plaats meer om te leven.

- *De ik-figuur in je romans weigert deel uit te maken van de massa, die gedreven wordt door competitief succes en materialisme. Kan men ondanks deze anti-maatschappelijke en ook wel anti-materialistische houding toch niet van een zeker engagement in je werk spreken?*

- Het woord ‘engagement’ is een naar woord. Het is bezig zijn inhoud te verliezen, maar vermoedelijk kan ook het betrokken zijn op individuele waarden, engagement worden genoemd, en hoeft het niet langer strikt verbonden te zijn met een sociale boodschap. Als niet alleen het bezorgen van voedsel aan hongerigen engagement is, maar ook het geven van schoonheid aan mensen die schoonheid nodig hebben, kan je

mijn boeken geëngageerd noemen. Er is slechts één uitweg: het individuele, omdat daarin het menselijk bestaan in zijn tijdeloosheid en echtheid bewaard gebleven is.

- *Sommigen noemen je werk wel eens hermetisch*.

- Misschien komt dit door de duidelijke afwezigheid van sociaal engagement, en door een verinnerlijkte thematiek, waarvan velen die daadwerkelijkheid verlangen, niet steeds de zin zien.

Toch geloof ik geen enkel woord te gebruiken waarvoor je een woordenboek moet openslaan, en verder schrijf ik ook zeer klare zinnen. Het cryptische schijnt niet altijd een gevolg van het taalgebruik van een schrijver te zijn. Je kan ook van Kafka's romans zeggen dat ze uiterst logisch zijn van taalgebruik, en zelfs het verhaal ontwikkelt zich logisch. Toch zijn er weinig lezers die 'Het slot' tot het einde uitlezen. Ik vermoed dat alles berust op het ritme. Er wordt een beroep gedaan op het geduld van de lezer, omdat hij zich aan een ander ritme dan het zijne moet aanpassen. Hij verkeert doorgaans in een van zichzelf vervreemdend ritme en moet tot een ander ritme overgaan: het ritme van het boek. Ook als je een helling beklimt wordt je ritme anders dan wanneer je over een vlak gebied gaat.

- *Ik meen dat de graad van moeilijkheid voor sommige lezers ook ligt in het beperkt belang van het verhaal in je romans. Welke rol ken je aan het verhaal eigenlijk toe?*

- Eigenlijk heb ik nooit mijn boeken opgebouwd volgens een verhaal. Ook in 'De ontmoetingen' en 'Het gelaat', waar de anekdotiek het grootst is, construeerde ik niet volgens het verloop van een verhaal. Ik werk met concrete punten, feiten, beelden, die naar een tastbare werkelijkheid kunnen verwijzen, en dus herkenbaar zijn. Er is voor de thematiek die ik wil behandelen geen enkele noodzaak een verhaal te gebruiken, behalve dan de noodzaak het de lezer gemakkelijker te maken. Ik hoef ook geen gebruik te maken van een evolutie die vaak met de verhaalvorm samengaat. Er zijn slechts enkele punten, beelden, concretiseringen, die zich onbeperkt voortzetten, willekeurig kunnen beginnen, en ook willekeurig kunnen eindigen, misschien omdat ik er naar streef boeken te schrijven die je op iedere bladzijde kan beginnen te lezen.

- *Een verhaal is voor jou eigenlijk onmogelijk omdat een verhaal altijd verwijst naar een maatschappelijke werkelijkheid*.

- Ja, het verhaal wekt voor mij ook sterk de schijn documentair te zijn, en te beantwoorden aan de eis waaraan de roman per definitie steeds heeft moeten beantwoorden: de realiteit weergeven. Ik geloof dat de functie van de roman voortaan kan verlegd worden, zoals de functie van alle kunst voortaan zou kunnen verlegd worden. Het zou wel eens kunnen zijn dat ze allesbehalve een realiteit zal moeten weergeven. Het heeft geen enkele zin in de literatuur een strijd te blijven voeren met de afstompende audio-visuele massamedia, en te trachten deze in wreedheid, en sensatie te overtreffen. Kranten en televisie kunnen heel goed deze taak van ons overnemen. Ze kunnen ook voor vermakelijkheden zorgen. Ik geloof niet dat het de taak van een schrijver is onderhoudende verhalen te bedenken, en aan de sensatiezucht, dus aan de innerlijke armoede van een massapubliek tegemoet te komen.

- *Eigenlijk ben je erg Platonisch. Je leeft meer in een Ideeënwereld dan in een feitenwereld*.

- Misschien is de drang de dingen uit hun realiteit te bevrijden, en symbolisch te benaderen, Platonisch. Ook het zuiveren van de realiteit, en daardoor veredelen, lijkt naar dezelfde sfeer te verwijzen. Ook de angst van de personages voor het lichamelijke, wat het kwade, het duistere, zou kunnen zijn, en hun pogingen een weg te zoeken in de richting van de vergeestelijking.

- *De hoofdbestanddelen van je romans zijn dus eigenlijk poëtische sfeerschepping en innerlijke beschouwingen. Wat is voor jou nu een roman en welke eisen leg je jezelf op tijdens het schrijven?*

- Eén van mijn bedoelingen is telkens, zoals ik al zei, een constructie te ontwerpen die de lezer toestaat op iedere willekeurige bladzijde te beginnen lezen, maar vooral tracht ik de grenzen tussen poëzie, verhaal, beschouwing, zelfs autobiografie te verwijderen, en naar een soort eenheid toe te schrijven. Deze vorm kan voorlopig niet gedefinieerd worden, en kan slechts zichzelf bepalen, maar zoals vele dingen een gedaanteverandering ondergaan, zou ook wel eens de roman, of het proza een gedaanteverandering kunnen ondergaan. De roman zal niet verdwijnen, maar wel anders worden. Hij zal aan een andere behoefte dan aan een werkelijkheidsbehoefte moeten beantwoorden. Naast het maatschappelijk geënga-

geerde en documentaristische werk, vind je ook reeds enkele, vaak moeilijk te lezen schrijvers, die een andere weg volgen, en wel eens deze nieuwe literatuur zouden kunnen aankondigen, zoals Eliot, Broch, Musil. Zij zoeken naar een vorm die inherent is aan ons, en aan onze tijd, en scheppen daardoor een mogelijkheid. Veel moderne literatuur geeft niet wat we nodig hebben.

Toch merken we dat wel de moderne muziek erin slaagt de mens weer te geven. We merken ook dat vele niet geëngageerde literatuur muzikaal is, of ingrijpend door de muziek wordt beïnvloed. Dit is een zeer belangrijk en vernieuwend verschijnsel.

Voor mij is dus de roman verbonden met dit zoeken. De roman is de literaire vorm waarin ik het volledigst kan zijn, waarin mij dus wordt toegestaan, naar een eenheid van lyriek, beschouwelijke inhoud, autobiografie, droominhouden, en epiek te schrijven. Voorlopig is 'opus' de enige term die eraan gegeven werd, literair-theoretisch in praktijk gebracht door Hugo Bousset.

- *Nu is 'opus' een muziekterm. Er is inderdaad een grote invloed van de muziek en ook van de schilderkunst op je werk. Je boek 'De angst' kan je zelfs zien als een verwerking in taal van het schilderij 'De kreet', van Munch. En dan is het opvallend dat je steeds door Skandinavische figuren wordt beïnvloed*.

- Deze beïnvloeding is tevens een klimaatgelijkenis. Het is een landschappelijke en psychische verbondenheid. Reeds driemaal bracht ik een zomer in Skandinavië door, waar ik in een soort van blokhut, of vakantiehuis woon, in een volkomen isolement, en waar ik werk en schrijf. Deze landschappelijke aantrekkingskracht kwam pas later. Voordien, voor ik het noorden reëel leerde kennen, was er reeds een intuïtieve verbondenheid met vele Skandinavische, vooral Zweedse en Zweeds-Finse schrijvers, zoals Lindegren, Södergran, Ekelöf, Dagerman, Sundman. Het vreemde is dat het vooral de literatuur en het landschap is omheen, en op de eilanden van de Oostzee, die het diepst hebben ingegrepen. Wat voor mij reeds een motief is om altijd weer Skandinavië te bezoeken, is het licht, dat voor ons zeer irreëel, zeer wit, verblindend, bijna metaalachtig is,

en zelfs niet met het winterse licht bij ons, kan vergeleken worden. Door dit licht wordt alles anders.

Landschappen, huizen, voorwerpen, ook mensen, gestalten, worden silhouetten, worden zeer abstract. De Skandinavische literatuur is niet realistisch, is het minst rationeel-Europees, maar is mystiek en symbolisch slechts bij ons te vergelijken met de vroegste poëtische en mystieke schriften in Vlaanderen.

Wat de plastische kunst betreft, houd ik het meest van grafiek, maar ook de reeds genoemde Munch, en verder Mondriaan, hebben mij beïnvloed. Wat ik reeds in de muziek aanduidde als een kosmisch worden, kan ook in enkele grafische werken weergevonden worden, die je niet figuratief kan noemen, maar ook niet meer abstract. Er zijn voortaan andere landschappen dan de landschappen van de aarde, waarover de mens zich verplaatst. De muziek fascineert mij door zijn stilte. Dit kan vreemd klinken, omdat wij doorgaans geen andere stilte kennen dan de stilte die intreedt nadat alle lawaai opgehouden is. Ook dit is stilte, maar het is niet de gehele stilte. Het is slechts iets dat nodig is om tot de volledige stilte te komen. Stilte is geest. Stilte heeft geen middelpunt, en heeft daarom ook geen ruimte en geen tijd. Stilte is dan ook oneindigheid, en ik geloof dat dit de enige waarheid is die je moet weten, als je naar muziek luistert. Het is een mysterie dat niemand nog heeft kunnen verklaren, en waar de muziek ons steeds doet naar terugkeren, en verder is het zo belangrijk, zo ingrijpend, dat je niets anders kan verlangen dan het ook als schrijver te benaderen.

Het mooist is een muziekwerk als het overgaat tot één enkele toon. Het is dan ook die ene toon die ik in mijn werk tracht uit te spreken: ééntonigheid, éénkleurigheid.

De taal is niet genoeg om te gebruiken, want ook de taal kan slechts een klein deel van de menselijke werkelijkheid weergeven. Je hebt ook de stilte nodig. Je moet de taal gebruiken als een raam dat uitkijkt op de stilte. Doorheen het woord moet het landschap van de stilte zichtbaar zijn.

Het verlangen naar stilte is dan ook in iedere zin die ik ooit geschreven heb, aanwezig. Het is mijn grote stimulans, en ook mijn uiteindelijk doel.

- *Je bent ook verwant met Maurice Gilliams, vooral wat betreft*

het estheticisme, maar jij werkt veel soberder. Ook de invloed van de muziek hebben jullie gemeen. Gilliams heeft immers zijn 'Elias' muzikaal opgebouwd en één van zijn bundels heet: 'De kunst der Fuga'. Heeft hij je ook beïnvloed?

- Ik geloof dat ook hier eerder van een verwantschap kan gesproken worden, die men zielsverwantschap noemt, dan van een ver doorgetrokken beïnvloeding. Om van een diepgaande beïnvloeding te kunnen spreken ligt er te zeer een tijdsverschil tussen ons. Toch heeft Maurice Gilliams mij aanvankelijk wel concreet beïnvloed, en ik meen dat deze invloed kan opgemerkt worden in 'De ontmoetingen'. Later bleek het beter dat er een afstand zou blijven bestaan tussen zijn werk en mijn schrijven. Het gevaar van een te grote gelijkenis leek voor mij zeer groot, en ik vreesde te ver-engen als ik te zeer in zijn sfeer zou blijven. Toch behoort Gilliams voor mij tot de grootsten in Vlaanderen.

- *Al je romans vormen eigenlijk een geheel, als een symfonie in verschillende delen. Hoe ontstaat zo een boek bij jou, en houdt het bij de conceptie ook verband met je andere werken, voorafgaande en volgende?*

- Aan het slot van 'De oever' wordt een gedachte uitgesproken die gaat over 'een eindeloze zin die onbegrijpelijk is en die je tracht te zeggen, en die je niet kan zeggen'. Je zou mijn boeken een enkele lange zin kunnen noemen. Er bestaat geen scherp te trekken afscheiding tussen de verschillende boeken. Steeds opnieuw moet wat verwoord zal worden gehuld worden in een eigen sfeer, maar toch tracht ik binnenin een boek naar een uitkomst, een bevrijding, of een verduidelijking te evolueren. In 'Het licht op de stenen' verstarren de figuren in de één ogenblik lang durende blik die ze op elkaar richten. In 'De oever' bewegen de figuren zich naar de stilte en de bewegingloosheid, en worden deze twee begrippen aan het einde van het boek opeens de motivering van hun gehele existentie. Dit noem ik dan verworvenheden die positief zijn, en het zijn deze verworvenheden waarnaar ik binnenin een roman tracht te evolueren.

- *Hoe zie je die evolutie nu verder in het boek 'Het geluid van het water', waar je nu aan werkt?*

- Ik vermoed dat het door je bedoelde fragment reeds duidelijk

illustreert wat ik tracht te zeggen. In dit fragment doet iemand altijd opnieuw een poging de geluiden die hij hoort te beschrijven. Ook als hij ze reeds beschreven heeft, tracht hij het altijd opnieuw te doen, want de geluiden zijn er altijd, en lijken nooit op een definitieve wijze te kunnen uitgedrukt worden. Ik geloof dat het ook iets weergeeft van de wijze waarop je als mens tegenover realiteiten staat. Je staat bij de rand van iets waarbij je hoort, en dat je toch niet kan bereiken, of doorgronden. Een boek is altijd opnieuw contact zoeken met deze realiteit, en daarin is er eigenlijk weinig plaats voor evolutie, behalve dat je moet trachten en leren het contact steeds volledigere te doen plaatsvinden, en het steeds totaler moet verwoorden.

- *Er is weinig actie in je romans. Je personages zijn ook steeds eerder allegorieën dan mensen van vlees en bloed*.

- Ja. Eigenlijk wordt ook de mens een symbool, en is hij eerder statisch. Hij wordt niet als handelend weergegeven. Hij is reëel in de mate waarin hij een buitenwereld ondergaat en deze in zich opneemt, of in de wijze waarop hij tegenover een ander mens staat, maar hij is ontdaan van bijkomstigheden en toevalligheden die hem psychologisch en maatschappelijk zouden bepalen. Hij hoeft slechts de drager of de weergave te zijn van een essentie.

- *Ja, maar je personages worden niet alleen ontdaan van bijkomstigheden, maar zelfs van hun lichamelijkheid. In 'Het licht op de stenen' heet het personage Signe. Zij is een teken geworden*.

- Ik geloof dat dit personage zozeer een essentie oproept, dat ze voor de ik-figuur slechts iets hoeft te zijn dat er is, zonder dat het nog langer nodig is te weten wat ze is. Wanneer ze deze functie heeft, kan een lichamelijkheid slechts realiteit oproepen. Eigenlijk moet ook de lichamelijkheid het vermogen hebben om van de uiterlijke realiteit weg te leiden. Signe behoudt echter haar lichamelijkheid in haar stem, haar woorden, haar gebaren, haar gezicht, haar handen, maar ook wordt ze enkele keren met een steen vergeleken, waarmee ik wil uitdrukken dat de mens niets anders kan zijn dan wat een ding is, niet vreemder, niet meer aanwezig, en blijkbaar ook niet blijvender. Het leven strekt zich ook binnen andere vormen dan de mens uit, en kan ook in andere verschijnselen binnen de kosmos aangetroffen worden. Slechts in de in elkaar peilende

blik ontstijgen de figuren in ‘Het licht op de stenen’ de wereld van de dingen, en worden innerlijkheid. Wat ze in elkaar zien, lijkt iets te zijn dat blijvend is.

- *Er is ook een duidelijke verwantschap met de films van Ingmar Bergman, alweer een Skandinaviër*.

- Er is een diepgaande verwantschap, en ik ben mij ervan bewust dat Bergman wellicht een blijvende stempel op mij heeft gedrukt. Er is in zijn filmtaal ook de grote nuancering van wit naar zwart, een sfeer die soms romantiek wordt genoemd, maar die je ook, als je eenmaal in het noorden bent geweest, een kosmische claustrofobie zou kunnen noemen. Ook Bergman is dikwijls in de greep geweest van een absoluutheid, en heeft deze lange tijd bewust tot de grootste abstracties doorgetrokken. Ook het anti-materialisme, en het voor het noorden kenmerkende lyrisch symbolisme is bij hem visueel geworden. Waar het bij hem en mij om gaat, is de fascinatie van witte of grijze gestalten, is de witte of grijze landschappen van de geest.

- *Je houdt er een welbepaald werkritme op na, met een vaste indeling van de dag zoals ook Vestdijk deed. Hoe ziet zo 'n dag er voor jou uit?*

- Er is inderdaad een schema dat reeds vele jaren met mij verbonden is en waar ik niet van afwijk als ik niet gedwongen wordt ervan af te wijken. Ik geloof dat ik mij mag beperken tot een nuchtere opsomming. Na het ontbijt werk ik tot het middageten, ongeveer om 14 of 15 uur. Na het eten rijd ik met de fiets naar het vijf kilometer verder gelegen Eeklo waar ik les geef aan de muziekacademie. Deze fietstocht is voor mij een dagelijkse beweging, en ik voel het gemis ervan als ik door slecht weer gedwongen wordt een bus te nemen. Iedere dag geef ik een drietal uur les. Ik heb deze uren verspreid over de gehele week, zodat ik iedere dag de voormiddag en de avond voor mijzelf beschikbaar heb. Na het lesgeven en het avondmaal, werk ik opnieuw, tot 12, en vaak ook tot 2 uur 's nachts. Zelden of nooit verbreek ik dit patroon, of durf ik het te verbreken.

Pierre H. Dubois.

Geboren te Amsterdam op 2 juli 1917. Thans kunstredacteur bij het dagblad 'Het Vaderland' in Den Haag. Was redacteur van de tijdschriften 'Het Boek van Nu', 'De Vlaamse Gids' en 'Komma'. Publiceerde dichtbundels als o.m.: In den vreemde (1941), Quia absurdum (1947), Ademhalen (1956) en Zonder echo (1966), romans en essaybundels, evenals de monografieën F. Bordewijk (1953), Jan Van Nijlen (1959) en Maurice Gilliams (1967) en de bundel reisschetsen 'Schrijvers in hun landschap' (1972).

Hij ontving de Essayprijs van de Jan Campertstichting voor 'Een houding in de tijd' (1950). De Maatschappij der Nederlandse Letteren bekroonde hem met de tweejaarlijkse prijs voor literaire kritiek in 1966 voor zijn essayistisch oeuvre en in 1969 werd hem de Henriette Roland Holstprijs toegekend voor zijn studie over 'Marcellus Emants'.

Dit interview verscheen in juli 1976.

- *Pierre, je hebt niet alleen een Franse naam, je bent ook voor wat de literatuur betreft volledig Frans georiënteerd. Dit is wel uitzonderlijk want de meeste Nederlandse auteurs zijn eerder Angelsaksisch gericht. Hoe komt dat volgens jou?*

- Ik zou natuurlijk kunnen zeggen dat het verband moet houden met het feit dat ik van franstalige afkomst ben. Maar misschien is dat wat ver gezocht, want dat dateert dan van vóór 1600. Dat wil dus ook zeggen dat ik niet van Hugenoten afstam. De Dubois' komen in die tijd uit het Prinsdom Luik. Ik ben mij overigens van mijn affiniteit met het Frans, d.w.z. met de Franse cultuur en literatuur, pas bewust geworden nadat ik, toen ik een jaar of 17, 18 was, Greshoff, du Perron en ter Braak ben gaan lezen en wat later met hen persoonlijk in contact kwam. Je weet dat ik in 1939 bij Greshoff in Brussel heb gewoond en dat ik vóór de totstandkoming van het schrijversgilde tijdens de bezetting (en als gevolg daarvan) weer naar Brussel terug ben gegaan met de opdracht een correspondentschap na de oorlog voor te bereiden. Ik kon uiteraard niets meenemen, zodat ik zonder bibliotheek in Brussel zat. In die jaren was daar buiten de Vlaamse nauwelijks Nederlandse literatuur te vinden. Daarentegen wel Franse, en gegeven mijn toen al aanwezige belangstelling, ben ik vanaf dat ogenblik een Franse bibliotheek gaan opbouwen en mij grondiger in de Franse literatuur gaan verdiepen. Het feit dat ik met een in eerste instantie franstalige (maar ook goed Nederlands sprekende en schrijvende) vrouw met grote literaire belangstelling getrouwd ben, heeft daar natuurlijk ook wel het nodige toe bijgedragen.

- *Is het ook niet zo dat je eigenlijk door Forum werd gevormd, waarbij je meer de invloed van Du Perron dan van ter Braak hebt ondergaan? Du Perron was immers ook sterk Frans gericht. Dit zou ook verklaren dat je geen scheiding wilt maken tussen het literaire werk en zijn maker*.

- Zoals gezegd ben ik inderdaad op het spoor van mijzelf gezet - ik zeg dat liever dan ‘gevormd’, omdat het meer het karakter van een zelfontdekking had - door de Forumgeneratie en in het bijzonder de genoemde drie. Trouwens ook Slauerhoff (meer dan Marsman) droeg daartoe bij en ook hij was in verschillende opzichten nogal Frans georiënteerd.

Of de invloed van Du Perron ‘verklaart’ dat ik geen scheiding

wil maken tussen het literaire werk en zijn maker, lijkt me wat sterk. In de eerste plaats is het niet zo dat ik geen scheiding *wil* maken, die scheiding *kan* volgens mij niet gemaakt worden, hoogstens een *onder*scheid, en dat wil ik best. Die absolute scheiding is een zaak die bestaat in het brein van sommige bedrijvers van zogenaamde literatuurwetenschap, die daarmee bedoelen, veronderstel ik, dat ze het literaire werk als een product op zichzelf (en niet uit zichzelf) wensen te beschouwen, los van de 'maker'. Dat kan natuurlijk. Maar dat is iets wat een 'maker' nooit kan doen, of alleen wanneer hij zich intentioneel beperkt tot het beschouwen van bepaalde 'technische' aspecten. Vandaar ook dat ik spreek van *zogenaamde* literatuurwetenschap. Dat doe ik allicht niet uit geringschatting, maar omdat ik meen dat daarvan alleen in die zin kan worden gesproken.

- *Op een studie over de schilder A.C. Willink uit 1940 na ben je, zoals de meeste auteurs trouwens, gedebuteerd als dichter. Je eerste bundels zijn 'In den vreemde' uit 1941 en 'Het gemis' uit 1942. Nu staat poëzie voor jou in nauw verband met de ademhaling. Je hebt zelfs één van je bundels 'Ademhalen' (1956) genoemd. Hoe zie je dat verband?*

- Ik geloof dat je dat voornamelijk symbolisch moet opvatten. Voor mij was en is poëzie nog steeds - hoewel ik maar weinig gedichten meer schrijf - een soort van expiratie van de ziel, zou je kunnen zeggen. Dat is een woord dat je tegenwoordig niet meer mag gebruiken, geloof ik. Maar er is tenslotte toch zo iets als een gevoelswereld, die niet onderworpen is aan je verstandelijke reflexies op dingen. Poëzie is voor mij zo'n gevoelsuiting. Cees Buddingh' noemt het 'een fluïdum rond het meest alledaagse', en 'gewoon een kwestie van aderlaten'.

- *Dat is een romantische opvatting van de poëzie, die door heel wat dichters van nu niet gedeeld wordt*.

- Nee, maar ik geloof dat opvattingen van poëzie niet noodzakelijk gedeeld behoeven te worden. Poëzie is wat zij voor iemand is, en ik voel mij helemaal niet gebonden door theoretische benaderingen van poëtica. Die kun je natuurlijk hebben - dat kan ik mij heel goed voorstellen - ik heb in een van je interviews gelezen, met Ivo Michiels geloof ik, dat hij literatuur vergelijkt met schilderkunst, waarbij hij zegt: men wilde vroeger dat iets wat voorstelde of een bepaalde inhoud had,

maar het moet zijn wat het is. Het is een constructie van woorden. Dat is op zichzelf wel helemaal juist, zoals je dat ook hebt in de abstracte schilderkunst. Ik herinner mij dat ik indertijd regelmatig gesprekken had met Wim Hussem en die zei ook altijd: dat stelt niets voor, maar het stelt voor wat het is. En dat is natuurlijk volkomen terecht. Het is een opvatting die ik allerminst verwerp, die ik zelfs eigenlijk helemaal bijtreed, alleen de implicatie daarvan is toch voor iedere dichter verschillend. Wanneer je praat over de inhoud van iets, komt het er maar op aan wat je daaronder verstaat. Als ik het over de inhoud van iets heb, bedoel ik natuurlijk ook niet de letterlijke voorstellingsinhoud. Het is een begrip met zo veel kanten, met zoveel ladingen, dat je dat, geloof ik, zo open mogelijk moet laten. En als je vindt dat mijn opvatting van poëzie romantisch is, vind ik dat best. Alleen, het zegt natuurlijk toch weinig over wat er tenslotte staat. Zou je het ook niet van sommige experimentele dichters kunnen zeggen. Lees eens iemand als C.C. Cummings!

- *Je hebt eens gezegd dat literatuur voor jou vooral is proberen het onformuleerbare te formuleren. Is poëzie nu precies niet het medium dat het dichtst het onformuleerbare kan benaderen?*

- Ja, dat klopt wel. Ik beschouw poëzie als de meest sublieme paradox van het onuitspreekbare. De ruimte die het woord in de poëzie krijgt, is veel unieker dan in proza en zeker in essayistisch proza. Ik geloof dat dit de faculteit van het evocatieve is.

- *Wat mij nu verwondert is dat, wanneer het formuleren van het onuitsprekelijke je doel is, dat je dit dan doet langs een logische weg en niet langs taalexperimenten om, wat toch een middel is om ongekende terreinen te verkennen*.

- Ik vind het een erg moeilijk probleem. In de eerste plaats, dat hele thema van taalexperimenten, daarvan begrijp ik eigenlijk nooit erg goed wat men daarmee bedoelt. Woorden hebben ten slotte altijd hun betekenissen, en die betekenissen kunnen natuurlijk oneindig variëren, maar wanneer je taalexperimenten gaat beoefenen, komen daar allerlei elementen bij, van klank, van ritme. Als woorden beelden en betekenissen oproepen, dan liggen ze toch in een bepaalde logische samenhang tot wat het woord vertegenwoordigt.

- *Je kunt langs een onlogische weg komen tot nieuwe betekenissen voor die woorden en aldus het onuitsprekelijke benaderen. Het typische van de poëzie is toch wel dat de taal gebruikt wordt op een niet gangbare en niet utilitaire manier*.

- Jawel, maar dat wil niet zeggen dat het taalgebruik is zonder betekenissen. Ik zou wel eens willen weten wat men onder nieuwe betekenissen verstaat.

- *Dat is precies het onuitsprekelijke dat daar uitgesproken wordt. Je kunt het gewoon niet anders formuleren dan op die manier. Dat is ook wat de experimentelen hebben gedaan: door ze een hele reeks nieuwe ervaringen hebben tot uiting gebracht, die je niet met een logisch taalgebruik kunt zeggen*.

- Nee, maar zodra je gaat spreken over tot uitdrukking brengen, moet er toch iets overkomen op basis van taal, van woorden. Dat zijn begripsmatige media. Dat betekent toch altijd dat die woorden betekenissen krijgen, en je kunt wel zeggen dat je dat op een onlogische manier kan doen, maar de vraag blijft toch, ten eerste: in hoeverre is dat onlogisch? Of in hoeverre lijkt dat alleen maar onlogisch? En in de tweede plaats: in hoeverre kun je 'onlogisch' iets doen? Wanneer je iets doet met woorden, handel je toch overeenkomstig impulsen, reflexies, reacties, drijfveren, die een bepaalde samenhang moeten vertonen. Als die samenhang er niet zou zijn, was er een oninterpreteerbare chaos, of zou een interpretatie volstrekt vrijblijvend zijn. Het zou geen enkel aanknopingspunt meer hebben met welke werkelijkheid dan ook, en als ik zeg werkelijkheid bedoel ik daarmee niet de louter materiële werkelijkheid, maar alles wat bestaat in iemand, om iemand heen, in de ontvangende figuur.

- *Maar verbeelding is ook werkelijkheid*.

- Ja zeker. Ik beschouw verbeelding eigenlijk als de meest fundamentele werkelijkheid. Maar wanneer je een verbeelding probeert uit te drukken, dan wordt die verbeelding op een andere manier dan zij bestaat (bestond) werkelijkheid in de taal en dan moet er toch een aanknopingspunt zijn, dat een zekere mate van herkenbaarheid heeft of krijgt. En daar zie ik toch, hoe je dat verder ook wilt bekijken, altijd iets in dat je moeilijk 'onlogisch' kunt noemen. Wanneer je de logica natuurlijk beperkt tot een methode zoals de filosofie-cursus doet - het een is het gevolg van het ander - dan kun je misschien onlo-

gisch spreken, maar ik geloof dat je de logica daartoe niet moet beperken. Logisch is voor mij veel meer een kwestie van samenhangen dan van bewuste procedures om samenhangen te creëren. Misschien verwondert het je dan minder dat ik het formuleren van het onuitspreekbare niet langs taalexperimenten probeer te bereiken, maar langs 'logische' weg, die bepaald niet logisch is volgens de normen van de methodische logica.

- *Maar door die experimenten ga je precies die samenhangen uitbreiden*.

- Ja, maar ik blijf me toch een beetje verzetten tegen de term onlogisch. Ik geloof dat je dan toch iets doet dat wel degelijk een interne samenhang heeft, ook al is het dan geen syllogisme. Ook het surrealisme legt verbanden tussen dingen, waar men a prima vista geen verbanden tussen ziet. Maar het zijn verbanden die wel bestaan of die men wel leggen kan. Dat mag dan wel onlogisch zijn vanuit het oogpunt van het zuiver rationalistisch denken, maar er is een 'interne logica', geen rationele.

- *In de bundel 'Ademhalen' komt een gedicht voor, geïnspireerd door het schilderij 'L'indifférent' van Watteau, dat ook de bron was voor de roman 'André Terval' van Raymond Brulez. Dit boek was bedoeld als een pleidooi voor 'een leven van lankmoedigheid' zoals de ondertitel aangeeft. Is dit ook je levenshouding?*

- Dat gedicht moet zowat 30 jaar geleden geschreven zijn, en ik weet dus niet meer exact wat het gevoelsmoment was waaruit het is voortgekomen. Gedichten zijn voor mij - en dat zal dan wel samenhangen met wat jij mijn romantische opvatting van poëzie noemt - momenten die ik probeer vast te leggen als gedicht, omdat ze als levensmoment natuurlijk nooit vast te leggen zijn, maar die in de poëzie een vorm kunnen krijgen, een bestaan op zichzelf gaan leiden. Ik veronderstel dat wat een gevoelsmoment geweest moet zijn blijkens dat gedicht, wel beantwoordt aan een element in mezelf. Ik bedoel een duurzamer element in mezelf dan dat moment alleen. Het is alleen door het ogenblik geactiveerd en specifiek geworden, maar er is iets in die houding, die daar als 'L'indifférent' van Watteau wordt aangeduid, waarvan ik niet weet of je die wel met de term lankmoedigheid kunt omschrijven. Ik heb per-

soonlijk niet de indruk dat dit de term is die ik zou gebruiken voor dat gevoelsmoment. Het is een soort van onaandoenlijkheid, onaanraakbaarheid. Ik vraag me af of het woord dat Watteau gebruikt heeft niet juister weergeeft wat ik voelde. ‘L'indifférent’ is wat negatiever dan lankmoedigheid.

- *Is het dan onverschilligheid?*

- Ja, maar met een kant van afbakening, van afwijzing zou ik haast zeggen, terwijl lankmoedigheid een element van aanvaarding heeft. Die aanvaarding zit er natuurlijk ook wel in, maar dan toch met een ondertoon ik zou haast zeggen van misprijzen.

- *Dat is een gevoel dat ik ook terugvind in je eerste roman, ‘Een vinger op de lippen’ uit 1952*.

- In zekere zin wel, al ben ik daar dan weer geneigd te zeggen dat het weer meer naar lankmoedigheid toegaat. Die Vitelli, die in de roman de centrale figuur is, heeft ook die afbakening, heeft ook wel een zeker misprijzen voor de omringende wereld, waar hij zich tegen afzet, maar hij heeft tegelijkertijd een uitgesproken meedogen. Als ik zou zeggen medelijden, zou dat niet juist zijn, want dat zou een te superieur gevoel zijn, wat het personage niet heeft, maar wel een gevoel van mededogen met die wereld, met die mensen die allemaal zijn zoals ze zijn en die niets aan die werkelijkheid kunnen veranderen. Ook zij niet die tegen hem zijn, die hem dat allemaal aandoen, die hem terechtstellen, die hem afwijzen. Trouwens, de titel van het boek bedoelt eigenlijk niets anders. ‘Een vinger op de lippen’ betekent: wat voor zin heeft het te zeggen wat ik denk, wat ik geloof, hoe ik de wereld zie, tot mensen die van uit hùn levensgevoel niet in staat zijn dat zo te zien, of, als ze daartoe wel in staat zouden zijn, het misschien niet zouden kunnen verdragen? En wanneer je mensen een inzicht bijbrengt dat ze belet om tegen het leven opgewassen te zijn, kun je misschien beter zwijgen.

- *Toch ben je blijven schrijven*.

- Toch ben ik blijven schrijven, omdat ik die behoefte heb en als ik schrijf nooit aan een lezerspubliek denk. Ik geloof trouwens dat geen enkele schrijver dat doet. Maar wanneer je, zoals ik, een uitgesproken pessimistisch levensgevoel hebt, moet je alleen aan je eigen waarheid denken, omdat alleen die, ook literair, waarde hebben kan, ongeacht de consequenties.

Ik geloof dat er een soort automatisch reactieproces is waardoor mensen, die dat niet verdragen je ook niet lezen en je gewoon afwijzen. Dat doen ze trouwens ook. Ze zeggen - en dat is een misverstand - dat is een veel te sombere man die helemaal niet weet wat het leven is.

- *Het is een afstotingsverschijnsel dus. Maar in 'Een vinger op de lippen' lees ik ook: 'Ik schrijf om mijzelf door mijzelf te laten overtuigen'. Alhoewel deze roman handelt over een monnik uit de 15e eeuw, die het geloof verliest, kan men zeggen dat het hier om een geestelijke autobiografie gaat, die je eigen ontwikkeling naar het ongeloof weergeeft, waarbij dit schrijven ook wel een therapeutische functie moet vervuld hebben*.

Als je tenminste een therapeutische functie kunt noemen je bewust maken van dingen die zich betrekkelijk onbewust hebben afgespeeld. Ik heb daarover geschreven in 'Het geheim van Antaios' en dat toen een saulinische ervaring genoemd. De voorgeschiedenis is eigenlijk dat ik begonnen ben in 1940 met een historische roman over Savonarola. Dat boek had een heel andere betekenis. Het was een historische roman, die ik zag als een pseudo-verzetsroman: het ging over iemand die zich verzette tegen toen dominerende opvattingen, die hij verafschuwde, en die transponeerde ik in de oorlogssituatie van dat moment. Dat was achteraf gezien, een nogal opzettelijke constructie en na de oorlog, toen het boek had kunnen verschijnen, heb ik het herlezen en vond ik het onaanvaardbaar, ook als literair werk. Ik heb het opzij gelegd en het is nooit verschenen. Maar een paar jaar later, in 1951, heb ik het thema opnieuw opgenomen. Ik had toen met Savonarola zelf niets meer te maken omdat ik in die verzetsfunctie niet meer geloofde en de figuur als zodanig mij niet meer aansprak. Wat mij wel bezig hield, was het verloop van mijn afscheid van het geloof, en ik heb ineens de idee gekregen dat het mogelijk was om een soort van anti-Savonarola te maken, een figuur die het omgekeerde deed, geestelijk gesproken, van wat Savonarola deed. Dus iemand die niet meer polemisch opkwam voor wat hij geloofde maar die een soort negatieve strijdbaarheid ontwikkelde voor zijn ongeloof, een strijdbaarheid binnen hemzelf. Vandaar dat ik weliswaar bepaalde concrete elementen uit het leven van Savonarola heb gebruikt, maar in een richting

en in een zin tegenovergesteld aan de historische werkelijkheid, die helemaal getransponeerd werd. De figuur, die ik toen heb ontworpen en die ik dus ook niet meer Savoranola maar Lorenzo Vitelli heb genoemd, was iemand die een innerlijke ontwikkeling à contretemps beleefde en daardoor in een conflictsituatie kwam te staan met de hem omringende wereld, door die maatschappij werd verworpen en uitgestoten, in de letterlijke zin terechtgesteld. Dat is uiteraard een symbolische situatie. Ik ben niet uitgestoten, maar voelde mij helemaal vervreemd van het milieu waaruit ik voortkwam.

Deze vervreemding had zich in mijzelf voltrokken. Dat is wat ik in dat boek tot uiting heb willen doen komen en waarvan ik blijkbaar gedacht heb dat ik het best kon realiseren door van die innerlijke vervreemding een contrastsituatie te scheppen met een evident afstoten door die maatschappij.

Een therapeutische functie tegenover die vervreemding zat er dus wel in. Alleen moet je daarbij bedenken: je schrijft zo'n ontwikkeling achteraf, en op het moment waarop je schrijft, is er natuurlijk geen sprake meer van dat die gevoelens actueel zijn. Ze waren het eens. Het is een transpositie geworden waardoor de agressiviteit die in een concrete vervreemding tussen het ik en de omringende wereld veel heviger is, op die afstand contemplatiever is geworden.

- *Het kiezen van een ander tijdperk en van een fictief personage waren middelen tot objectivering van een persoonlijke problematiek.*

- Dat waren middelen tot objectivering omdat ik geloof dat de vervreemding, die mijn deel was, een vervreemding is die te allen tijde ieders deel kan zijn, en ik geloof dat ik dat beter kon doen beseffen door het helemaal los te maken van de actuele context en te plaatsen in een context die historisch mogelijk geweest zou zijn, iets wat door sommige historici wel bestreden is, die blijkbaar niet begrepen hebben dat het niet om een *historisch* boek ging.

- *Het is een boek dat eigenlijk te maken heeft met een humanistische opvatting van het schrijven. Deze roman gaat immers uit van het axioma 'Er bestaat niets dan de mens' en hij is dus vooral een pleidooi voor de menselijke waardigheid.*

- Ik heb geen bezwaar tegen de term 'humanistische opvatting', wanneer die niet in verband wordt gebracht met het

humanisme als levensbeschouwelijke leerstelligheid. Daar heeft het niets mee te maken. Ik betwijfel trouwens of de 'officiële' humanisten mijn pessimistische inzichten zouden aanvaarden. Je zou het letterlijk moeten opvatten als een levenshouding vanuit de mens, maar de mens dan wel als individu, niet als soort.

- *Je tweede roman, 'De ontmoeting' (1953) is gedeeltelijk nog een tradionele roman, in die zin dat het een psychologische roman is. Maar reeds wordt hier het problematische karakter van de werkelijkheid belicht, wat in je later werk nog duidelijker naar voor zal treden. De bewustwording staat hier toch reeds centraal zoals blijkt uit volgende zinsnede: 'elke werkelijkheid is veelzijdig en van elke zijde ken ik tenminste het bestaan', terwijl er ook reeds reflexies over het schrijven zelf in voorkomen*.

- Ik zie zelf die roman als een beginpunt van een ontwikkeling met betrekking tot de reflexie over de werkelijkheid. Dat is een proces dat zich uiteraard in de loop van de jaren heeft voltrokken en zich misschien blijft voltrekken, waaraan ik vorm heb willen geven ook in mijn romans en, voor mijn gevoel in ieder geval, in de romans voortdurend in een verder stadium. Ik ben het met je eens dat 'De ontmoeting' nog meer een psychologische roman is, maar waarin de psychologie toch al betrekking begint te hebben, niet op de gevoelens die men heeft ten opzichte van anderen, ofschoon die daar nog wel sterk in zijn, maar ook gevoelens ten opzichte van de werkelijkheid als zodanig. Dat is, geloof ik, vooral in latere boeken veel sterker en centraler geworden.

- *Het is ook opvallend dat je in je romans een dosis essayistiek vermengt waardoor sommige gedeelten ervan wat abstract aandoen. Dat is ook het geval reeds in 'De ontmoeting'. Denk je trouwens niet dat de roman evolueert naar een nieuw soort literatuur waarin er een vermenging is van de verschillende genres?*

- Dat zou je kunnen zeggen. Maar ik ben me ook langzamerhand bewust geworden dat de onderscheidingen die we maken tussen romans, autobiografie, essay etc. betrekkelijk willekeurige onderscheidingen zijn en dat je de roman een beetje paradoxaal zou moeten definiëren als het ondefinieerbare genre. Het is evident dat voor mij het proces van denken en bewust-

worden fundamenteel is. Dat is het in de essays, dat is het ook in de romans. En die vermenging die je daarin constateert, is misschien niet zo zeer een vermenging als wel een niet meer, terwille van literaire conventies, verhullen van een proces dat zich willekeurig afspeelt in een gebied dat zowel reflexie is als verbeelding. En ik geloof dat bewustwording minstens zo veel te maken heeft met verbeelding als met reflexie. Dat is waarschijnlijk ook de reden waarom ik hoe langer hoe meer tot de roman zou willen komen in plaats van tot het essay als uitdrukkingsvorm. Dat is een procédé van denken en verbeelden door elkaar, en hoe dat precies door elkaar schuift, is dan een zaak van het creatieve moment. Dat is niet in regels of romantheorieën vast te leggen. Ik ben daar in elk geval niet in geïnteresseerd.

- *Je bent vroeger toch reeds vooral beschouwd geworden als een essayist en vooral bekroond voor je essayistisch werk*.

- Misschien ligt dat een beetje voor de hand omdat ik niet zo verschrikkelijk veel romans heb geschreven. Maar het is mij steeds duidelijker geworden dat de onderscheidingen tussen essay en bespiegelen, en verhalen en verbeelden, zinloos zijn. Ik zou eigenlijk alleen maar boeken willen schrijven die je niet meer zou kunnen rubriceren. Het enige waar het om gaat is dat je het onuitspreekbare zo dicht mogelijk kunt benaderen, en de vorm waarin dat gebeurt is totaal onverschillig. De enige vorm waarin dat gebeuren kan, is de vorm die daar het dichtst bij komt en waarin dat het best lukt.

- *Je hebt een ontwikkeling doorgemaakt van dichter naar essay en ten slotte naar de roman. Carel Dinaux zegt in zijn 'Herzien bestek' over jou dat de poëzie voor jou te beperkt was voor je kritische geest. Waarom ben je eigenlijk van het ene genre naar het andere overgeschakeld?*

- Ik geloof dat Carel Dinaux formeel gelijk heeft, in die zin dat de poëzie, zoals ik die toen schreef inderdaad niet tegemoet kwam aan dat element van kritische reflexie dat ik blijkbaar in mijzelf heb en waardoor ik naar het essay ben toegegaan. Maar het essay op zijn beurt heeft mij later ook weer onbevredigd gelaten omdat ik daarin teveel de mogelijkheid van de verbeelding miste als onontbeerlijk element in de expressie van dat onuitspreekbare. Achteraf begin ik steeds duidelijker in te zien dat wat ik aan kritische reflexie miste in de poëzie

daarin óók kan bestaan, en dat het essay de verbeelding die ik erin miste óók zou kunnen hebben, zoals de roman poëzie kan zijn en kritische reflexie.

Ik ben dus - nogmaals - helemaal tegen dat onderscheid in genres, dat alleen maar gemakshalve gemaakt wordt, maar vrijwel niets te maken heeft met het resultaat dat op papier komt te staan. Mijn ideaal zou nog altijd het boek zijn dat al die elementen bevat, en zulke boeken bestààn.

- *Eigenlijk is alles wat je schrijft autobiografisch. In je essays schrijf je in de derde persoon over jezelf. En zelfs in je meest objectieve werk, de biografie van Marcellus Emants, schrijf je eigenlijk ook over jezelf. Want je schrijft toch over auteurs die een zekere gelijkenis vertonen met je eigen opvattingen*.

- Ik geloof inderdaad dat alles wat ik geschreven heb autobiografisch te interpreteren valt. Wat Emants betreft, ik had van het ministerie de opdracht gekregen over een Tachtiger te schrijven. Ik heb toen geantwoord dat ik daar niet zo veel voor voelde, omdat ten eerste een aantal van de Tachtigers mij niet interesseerden, en ten tweede de Tachtigers die mij wel interesseerden al door anderen behandeld werden. Ik heb toen zelf voorgesteld een voor-Tachtiger te nemen, Marcellus Emants, omdat ik hem schromelijk onderschat vind en omdat ik met hem een zekere gemeenschappelijkheid van levensinzicht voel, ook een zekere vewantschap in instelling ten opzichte van het schrijven. Ik heb dat boek ook genoemd ‘Een schrijversleven’. Het is natuurlijk een feit dat het leven van Marcellus Emants niet mijn leven was of zou hebben kunnen zijn, maar ik heb het ‘een schrijversleven’ genoemd omdat wat daarin gemeenschappelijk kan zijn, de houding is ten opzichte van het schrijven, het schrijven als expressie van de eigen persoonlijkheid, en in die eigen persoonlijkheid weer van datgene wat daarin ‘uniek’ is, dat wil zeggen onverwoorbaar.

- *Je hebt trouwens herhaaldelijk gewezen op die eenheid voor jou van schrijven en leven. Uit de essaybundel ‘Mettertijd’ (1970) herinner ik mij de zin: ‘Schrijven, zoals ik mij voorstel dat men leven moet’. De basisvoorwaarden voor beide zijn authenticiteit en eerlijkheid. Die eenheid van leven en schrijven plaats je tevens tegenover de close-reading-mentaliteit*.

- Bij die eerlijkheid is voorondersteld de poging om zo dicht bij

de kern ven jezelf te komen, dat wat niet verwoordbaar is, doordringt door de woorden, die wel geschreven kunnen worden.

Wat die close-reading betreft, ik sta daar niet ‘tegenover’; als je het begrip letterlijk neemt, kan dat ook niet. Wat ik afwijs, is de extreme toepassing ervan. Ik geloof dat die toepassing ervan een idee is van mensen, die de literatuur benaderen van buiten af, die literatuur zien als een object, zoals mensen naar schilderijen kijken. Ik vind dat standpunt niet verwerpelijk, maar ik geloof dat het niet het standpunt kan zijn van een schrijver. Ik begrijp heel goed dat voor mensen, die niet zelf creatief schrijven, een boek een boek is, en dat ze menen niets te maken te hebben met de man die het gemaakt heeft, met de motieven waarom hij een boek zus of zo heeft geschreven. Maar voor een schrijver ligt dat anders. Zelfs wanneer hij een ‘object’ zou willen maken, iets dat los staat van hemzelf, kan hij dat alleen theoretisch. Hij kan niet iets maken dat los staat van hemzelf, ook al is het waar dat bij het schrijven elementen werkzaam zijn waar hij geen vat op heeft. De creativiteit werkt buiten de gegevens van het individu om, evenals de verbeelding. Niemand weet waarom hij bepaalde beelden heeft, waarom bepaalde verbeeldingen hem bezielen en waarom bepaalde verbeeldingen een actieve rol in hem spelen. Maar het is natuurlijk wél een feit, en het blijft een feit, dat de verbeeldingen van een creatief kunstenaar altijd gebonden zijn aan dat bepaalde individu. Als het niet zo was, ik heb het ook wel ergens geschreven, zou er geen herkenbaarheid, geen onderscheid meer mogelijk zijn tussen allerlei literaire scheppingen, anders dan op formele onderscheidingen tussen die objecten. En dat is niet het geval. Ik heb in dat stuk, waarvan je het ontstaan tot op zekere hoogte hebt meegemaakt, waar die discussie met Daniel Robberechts over geweest is, gezegd dat wanneer je een schilderij van Rembrandt isoleert je een bepaald schilderij ziet. Maar zie je een aantal Rembrandts naast elkaar dan zie je meer dan alleen die afzonderlijke schilderijen. Je herkent dan ook de bron waaruit ze gekomen zijn. Je herkent een eenheid tussen die dingen, een gemeenschappelijke oorsprong, een idee die vorm gekregen heeft, en dat is Rembrandt. Je kunt niet zeggen, ik heb met Rembrandt niets te maken. Dat kun je proberen ten opzichte van een bepaald

schilderij. Maar je kunt niet ten opzichte van zijn oeuvre zeggen: dat heeft met Rembrandt niets te maken. Dat heeft alléén met Rembrandt te maken, en met niets anders.

- *Een dankbaar voorbeeld in de Nederlandse literatuur is Gerrit Achterberg. Je kunt immers helemaal niet weten wie hij bedoelt met jij in al zijn gedichten, als je de achtergronden uit zijn leven niet kent*.

- Bijvoorbeeld. Ik geloof dat je een figuur als Achterberg desondanks wel kunt waarderen als dichter, maar wanneer begrijpen van literatuur betekent doordringen in de realiteit van het geschrevene, kun je dat toch niet losmaken van die bron waaruit dat voortkomt. De wisselwerking blijft bestaan, óók als het 'object' is afgescheiden. Het werk leeft van dat leven.

-*Een van de hoofdmotieven in je schrijven is wel de menselijke verantwoordelijkheid. In je derde roman 'In staat van beschuldiging' (1959) wordt dit zelfs het hoofdmotief. Deze roman lijkt me ook wel onder invloed te staan van het existentialisme, waarbij de hoofdfiguur Lucas dan verwantschap vertoont met de hoofdfiguur uit 'La chute' van Albert Camus, die immers ook tot de slotsom komt: 'Nous sommes tous coupables'*.

- Ik geloof niet dat je van een directe invloed van Albert Camus, die ik natuurlijk wel vrij grondig gelezen heb, kunt spreken. Ik weet niet meer of ik 'La chute' gelezen had voor ik aan dit boek begon. Maar dat besef van verantwoordelijkheid is een besef dat ik heel sterk heb en dat ook heel sterk een probleem voor me is. Ik geloof dat je van verwantschap of van invloed van het existentialisme of van die existentialisten, zoals ze opkwamen na de oorlog, alleen kunt spreken als van een zeer evident moment in de bewustwording van een bepaalde tijd. Het heeft mij erg gefrappeerd dat b.v. daarna, en dat was dus vooral in de periode van de Vijftigers, dat element in onze literatuur, maar ook in de Europese literatuur, geleidelijk aan op de achtergrond is geraakt, en een jaar of tien, vijftien daarna weer naar boven is gekomen. De laatste tien jaar is het probleem van de verantwoordelijkheid, van het engagement weer opnieuw aan de orde. En ik geloof dat het een motief is dat in de moderne wereld, waar de nieuwsmedia, en met name de televisie, iedereen op elk moment met het lot van de hele wereld confronteert, eenvoudig niet meer is weg te denken, en dat je

dus geregeld terug zult zien komen; dat een voortdurend probleem blijft, maar dat eigenlijk in de literatuur na de oorlog het eerst een werkelijk concreet probleem voor bijna iedere schrijver is geworden.

- *In Vlaanderen was de toestand dan toch anders. De groep van 'Tijd en Mens' was zich sterk bewust van het engagement en was existentieel gericht, vooral Jan Walravens, Bontridder en Maurice D'Haese*.

- Dat is zo. Maar juist bij deze mensen heeft dat heel sterk geleefd in de periode waarin dat ook voor mij leefde, betrekkelijk kort na de oorlog. Ik heb Jan Walravens erg goed gekend in die tijd en wij hadden er zeer parallelle denkbeelden over. Maar ook in die groep heeft zich daarna die ontwikkeling weer voorgedaan. Het actieve moment van het engagement in de Tijd en Mens-groep ligt dacht ik helemaal in de beginperiode. Daarna heeft zich daaruit iets ontwikkeld als de experimentele literatuur zoals die ook in Nederland is ontstaan. Maar de aanvankelijke auteurs van de groep zijn begonnen als geëngageerde schrijvers.

- *Dat verantwoordelijkheidsbesef komt bij jou ook tot uiting in de essaybundel 'Een houding in de tijd', waarin je je ook sterk geëngageerd hebt opgesteld*.

- Dat is uit diezelfde tijd. 'Een houding in de tijd' is verschenen in 1950, maar het resultaat van een jaar of vijf, zes werkzaamheid. Aan sommige van de stukken, die daarin staan, werkte ik al voor 1945 en de meeste zijn ontstaan tussen 1945 en 1949. Dat was dus helemaal in de jaren waarin figuren als Sartre en Camus naar voren kwamen, die dan ook omstandig in dat boek aanwezig zijn.

- *Die bundel begint met de zin 'Literatuur is ervaring'. Met ervaring bedoelde je blijkbaar direct contact met de werkelijkheid en bewustwording daarvan. Dit leidt tevens tot een opvatting van de literatuur als zelfexpressie en als schepping tegelijkertijd*.

- Dat is juist. Ik ben ook blij dat je dat zo formuleert want men heeft dat aanvankelijk en ten onrechte geïnterpreteerd als ervaring in de beperkte zin, als levenservaring. Dat was niet mijn bedoeling. Dat was wel óók mijn bedoeling, maar ik verstond onder ervaring wel degelijk de bewustwording, de innerlijke ervaring die niet noodzakelijk iets te maken heeft met wat men

allemaal kan beleven, met het verzet in de oorlog of met de strijd in wat toen nog niet Vietnam was, maar Indochina. Dat soort dingen speelt uiteraard ook een rol, maar dat hoeft helemaal niet. De ervaring is wel degelijk ook een aangelegenheid van zuivere bewustwording van wat men doet en beseffen van wat men bezig is te doen, te trachten te doorgronden wat men is en wat er gaande is, wat het leven is, wat de zin van het leven is.

- *In het essay 'Om het onformuleerbare' uit de bundel 'Het geheim van Antaios' (1966) schrijf je dat een roman die niet geschreven is vanuit een tragisch bewustzijn je niet interesseert als iets dat je werkelijk aangaat. Dit heeft voor gevolg dat je je maar matig kunt interesseren voor de vormproblematiek, die nochtans een van de belangrijkste problemen van de moderne literatuur is. Robbe-Grillet zegt zelfs dat uit de vorm de inhoud van de roman groeit*.

- Ik geloof ook niet dat je dat een gevolg kunt noemen. Het is natuurlijk ook een heel oud probleem en helemaal niet zo nieuw als het wordt voorgesteld. Iedere schrijver, iedere dichter, heeft altijd geweten dat die vormkwestie niet een zaak is waarover je kunt praten als over iets afzonderlijks. Hoe zou hij anders kunnen schrijven? Literatuur is per definitie vorm. Dat is trouwens een van de misverstanden waartoe die eerste zin uit 'Een houding in de tijd' aanleiding heeft gegeven: 'Literatuur is ervaring'. Het misverstand was dat men ervan uitging dat ik bedoelde dat literatuur in eerste en laatste instantie inhoud is. Inhoud *op zichzelf* van literatuur bestaat natuurlijk niet, maar vorm *op zichzelf* evenmin. Daarom is het spreken over 'vormproblematiek' eigenlijk onjuist of op zijn minst verwarrend.

Je kunt spreken over de vorm van een literair werk, maar dan zit je toch onmiddellijk in een problematiek waarvoor de term 'vormproblematiek' ontoereikend is. Men kan zeggen dat uit de vorm de inhoud van de roman groeit; maar wanneer Robbe-Grillet dat zegt, betekent het dat hij een bepaalde vormgeving kiest. Wat de essentie betreft is die niet nieuw, want het is een precieze beschrijvingskunst (iets waarin ook van Deyssel al heel ver is gegaan). Nieuw kun je, misschien, alleen de manier van zien noemen die cinematografisch is. Maar het betekent toch ook nog iets anders. Dat kiezen van die vorm (overigens

bijna van een methode) *is* in feite al het bepalen van een inhoud. Je kunt die stelling van Robbe-Grillet ook omkeren. Immers, als het kenmerkende van Robbe-Grillet die vorm is, is het kenmerkende van die vorm ook Robbe-Grillet. De samenhang tussen vorm en scheppend individu blijft bestaan. En wanneer men dus zeggen wil dat de vorm de inhoud is, vind ik dat best, als men dan ook maar vaststelt dat je dan dient uit te maken wat de inhoud van die vorm is. Je kunt het ook nog anders formuleren: de inhoud groeit niet uit de vorm en de vorm niet uit de inhoud, ze groeien beide uit het scheppend individu. *Hoe*, dat weet ik niet en het kan me als schrijver ook niet schelen. Maar als ik literatuur bestudeer (wat iets anders is) zou ik het best willen weten en de literatuurwetenschap heeft gelijk dat ze daarnaar zoekt.

- *Ivo Michiels meent dat je alleen maar in de vorm kunt revolutionair zijn en dat men trouwens alleen maar daarop agressief reageert*.

- Ook dat zou ik kunnen onderschrijven, hoewel ik dan toch meen dat je dreigt langs elkaar heen te praten. Wanneer je zegt dat je alleen in de vorm revolutionair kan zijn, dan is dat binnen de literatuur uiteraard juist. Maar ik houd staande dat een schrijver die schrijft wel ménen kan uitsluitend bekommerd te zijn om de vorm, maar dat desondanks de aandrang van waaruit hij schrijft alleen maar oneigenlijk als vorm kan worden aangeduid. Het motief waaruit een schrijver schrijft - en ongetwijfeld ook Ivo Michiels - is het onuitspreekbare. Dààrom is die vorm zo belangrijk.

- *Je hebt heel wat geschreven over de verantwoordelijkheid van de schrijver, over zijn engagement zoals we het daarstraks genoemd hebben. In het opstel 'Na jaren' uit de bundel 'Mettertijd' (1970) beweer je dat een schrijver zich alleen kan engageren voor zijn schrijven zelf. Nu zijn er heel wat hedendaagse schrijvers die met een schuldgevoel zitten omdat zij in een wereld waarin lijden, hongersnood en oorlog voorkomen, zich bezig houden met het zoeken naar een literaire vorm en woorden achter elkaar op papier zetten. Is een schrijver niet verplicht te proberen met zijn boeken een politieke invloed uit te oefenen? Ik denk hier ook aan een schilder als Picasso die met zijn schilderij 'Guernica' tegelijkertijd een modern kunstwerk en een aanklacht van het fascisme heeft verwezenlijkt*.

- Dat lijkt me een interpretatie. Als je zegt dat ‘Guernica’ een aanklacht is van de fascistische terreur lijkt me dat juist. Maar het is dan juist vanuit de kunstenaar Picasso. Het is ook een vormgeving die naar mijn gevoel geen enkele anti-fascist aanspreekt wanneer die anti-fascist niet in staat is om kunst te verstaan. Ik geloof dus niet aan een politieke werking anders dan binnen de kring van degenen die kunst kunnen interpreteren als wat kunst is.

- *In ‘Mettertijd’ staat, zoals in veel van je boeken, weer de verantwoordelijkheid van de schrijver centraal. Schrijven is, zeg je, niet een esthetische bedrijvigheid, maar een persoonlijkheidsexpressie. Toch is literatuur een kunstvorm en bij elke kunstdiscipline speelt de esthetiek toch ook een rol*.

- Literatuur is ongetwijfeld een kunstvorm, maar ik ben daarbij uitgegaan van wat de schrijver doet wanneer hij wil gaan schrijven. Ik kijk niet van de àndere kant naar het resultaat. Ik kijk vanuit het proces dat zich bij de schrijver voltrekt en ik geloof dat voor iedere schrijver de literaire kunst een resultaat is; niet een doel, maar een resultaat. Hij schrijft met de hoop dat het een kunstwerk zal blijken. Maar ik geloof niet dat je een kunstwerk kunt maken als intentie.

- *In de roman ‘Zomeravond in een kleine stad’ (1970) blijkt duidelijk de ontwikkeling die je als schrijver hebt doorgemaakt. De ik-figuur, een schrijver die René Cascol genoemd wordt, zegt in dit boek: ‘En zoals ik het hier opschrijf, heb ik niet de illusie een realiteit weer te geven, maar ik weet dat wat ik schrijf de realiteit van de verbeelding is’. Hier wordt dus de illusie van de klassieke schrijver vernietigd, die meende dat hij de werkelijkheid zou kunnen achterhalen en verklaren*.

- Maar die illusie is dan ook inderdaad een illusie. Ik geloof dat daarvan nu iedere schrijver overtuigd is, maar ik denk eigenlijk ook dat alle grote schrijvers uit het verleden daarvan overtuigd waren, dat zij die illusie ook niet hadden. Ik geloof dat men - men is daar aan toe - wat dat betreft een groot aantal schrijvers uit het verleden zou moeten herinterpreteren, iets wat b.v. met iemand als Flaubert sinds lang gebeurt, en terecht. Men heeft Flaubert tot voor kort beschouwd als een realist, als iemand die vooral in romans als ‘Madame Bovary’ en ‘L'Education sentimentale’ een werkelijkheid weergaf, die beantwoordde of gelijkend was aan de bestaande werkelijk-

heid. Ik geloof niet alleen dat dit niet het geval is, maar ook niet dat dat de overtuiging, de intentie van Flaubert is geweest.

- *De structuur van de roman 'Zomeravond in een kleine stad' groeit uit de behandelde problematiek, nl. het onderzoek van de bestaansmogelijkheden van de roman. Dit boek is dus een illustratie van het ongeloof van de moderne schrijver in de fictie als bouwmateriaal voor de roman*.

- Dat is juist. Niettemin heeft hij dat bouwmateriaal en heeft hij geen ander bouwmateriaal, behalve - en dat is misschien het nieuwe in de moderne literatuur - zijn interpretatie ervan. Hij doet dus vrijwel niets anders meer dan die werkelijkheid voortdurend interpreteren, verschuiven, in andere perspectieven plaatsen, ontkennen eventueel, maar ontkennen dan weer vanuit zijn optiek.

- *In je jongste boek, de essaybundel 'De verleiding van Gogol' (1976) schrijf je dat het schrijverschap niet in de eerste plaats een kwestie van talent is, maar van karakter en persoonlijke geaardheid. Maar is het doel van het schrijven nu niet precies zelf zijn persoonlijke geaardheid te leren kennen?*

- Om misverstanden zoveel mogelijk te vermijden, herhaal ik eerst nog even dat schrijverschap zonder talent natuurlijk niet bestaat. Als ik zeg dat het niet in de eerste plaats een kwestie van talent is, is dat dus inbegrepen. Maar reeds het talent wordt gekenmerkt door het individuele karakter en de geaardheid. Het doel van het schrijven is - voor mij althans - te ontdekken wat *mijn waarheid* is en die hangt ongetwijfeld samen met mijn persoonlijke geaardheid. Die is gegeven. Maar niet gegeven is de exacte kennis van die waarheid en evenmin de exacte kennis van die persoonlijke geaardheid. En daar ligt m.i. nu juist heel het probleem van de verleiding van Gogol. Die waarheid en die geaardheid kunnen elkaar ondersteunen maar ook dwarszitten, in de mate bijvoorbeeld waarin de consequenties meer of minder aangenaam zijn en ontlopen kunnen worden.

- *Heel je oeuvre vertoont een merkwaardige eenheid. In je essays verwijs je trouwens geregeld naar vroeger werk. In 'De verleiding van Gogol' citeer je b.v. herhaaldelijk uit 'Een houding in de tijd' en uit 'Mettertijd'. Is het niet zo dat je over enkele sleutelvragen blijft doordenken en dat je*

met elk nieuw boek eigenlijk wijzigingen aan je vorige boeken wilt aanbrengen?

- Ik neem aan dat die eenheid er is. En je vraag is in het voorgaande eigenlijk al beantwoord. Mijn werk is voor mij een poging tot steeds nauwkeuriger ontdekking van wat mijn waarheid is en een poging om dat te durven schrijven.

- *Wat mij verwondert is dat, terwijl je werk toch sterk autobiografisch gericht is, je nog steeds gebruik maakt van een romanpersonage dat toch uit het tradionele romanarsenaal afkomstig is. Zal dit personage in je later werk niet verdwijnen en zul je niet meer het dagboekgenre benaderen, waarin toch ook nog ruimte voor verbeelding overblijft?*

- Mijn werk is autobiografisch gericht, maar het vormt géén autobiografie, op een paar bladzijden na, hier en daar, en ik geloof dat juist autobiografisch-georiënteerde romans bij voorkeur van een romanpersonage gebruik maken. Bij iemand als Marnix Gijsen is ook de ik-figuur in al zijn romans een romanpersonage. Ik verwerp dan ook de enigszins pejoratieve klank van de term ‘traditioneel’ die zo'n beetje staat, dunkt me, voor ‘verouderd’ of ‘ouderwets’, en dat is m.i. onzin. Ik weet overigens niet of dit personage uit mijn werk zal verdwijnen. Je zou dat misschien kunnen veronderstellen op grond van het type boek zonder genre-onderscheid dat ik mij als een soort ideaal voorstel. Maar ik weet toch niet of dat een juiste gevolgtrekking is.

- *In ‘De verleiding van Gogol’ komt ook een opstel voor over de briefwisseling van Belle van Zuylen en Constant d'Hermenches. Dit is een figuur die toch vooral je vrouw reeds geruime tijd boeit?*

- Belle van Zuylen houdt inderdaad mijn vrouw nu langzamerhand al zo'n jaar of 20 bezig. Het is trouwens een figuur waarop ik destijds haar aandacht heb gevestigd. Zij heeft er zich sindsdien in gespecialiseerd en weet nu ongeveer alles van wat er op dit ogenblik van te weten valt. Maar Belle is practisch onbekend. Je kunt zeggen dat ongeveer driekwart van haar brieven en werken nooit zijn gepubliceerd, en het gepubliceerde is niet altijd goed. De redenwaarom zij ons, en ook mij interesseert, is niet alleen dat zij zo goed schreef, maar dat zij op haar manier en in haar tijd een opvatting van het schrijven had, waarin ik mij herken en die volkomen modern is in de zin

van ‘unzeitsgemäsz’. Een van de consequenties voor mijn vrouw en mij is, dat wij nu deel uitmaken van een internationale redactie (twee Zwitsers, een Fransman, twee Engelsen, een Belg en wij tweeën) voor de uitgave van de verzamelde werken en brieven met steun van Z.W.O. Nederland en het Fonds National Suisse pour la Recherche Scientifique. Een wetenschappelijk verantwoorde editie die ongeveer een tiental delen van 700 à 800 bladzijden elk zal omvatten en door Van Oorschot zal worden uitgegeven. Uiteraard in het Frans, want zij schreef in die taal. De mogelijkheid bestaat dat het een coëditie wordt, in samenwerking dus met een of meer buitenlandse uitgevers.

Na dit werk, waaraan mijn vrouw al haar tijd besteed en ik door mijn beroep natuurlijk slechts een deel van de mijne, is het ons voornemen een nieuwe biografie aan haar te wijden.

De enige bestaande (die van Godet uit 1906) is uitstekend wegens het serieuze onderzoek dat hij twintig jaar lang heeft gedaan en dat werkelijk de basis heeft gelegd voor alles wat sindsdien gebeurde. Maar in de eerste plaats is er nu veel meer materiaal, in de tweede plaats heeft Godet lang niet alles gebruikt wat hij kende, in de derde plaats heeft hij zich vooral op haar Zwitserse periode (het tweede deel van haar leven) gericht en de eerste, Nederlandse (waarvoor mijn vrouw nog vrij veel onbekend materiaal en onbekende brieven heeft verzameld) veel minder grondig behandeld; en tenslotte, maar niet in de laatste plaats is de visie van Godet sterk bepaald door een negentiende-eeuwse idealistische ethiek, waarin - naar onze mening, die we met overtuigend bewijsmateriaal hopen te staven - de ‘waarheid van Belle’ onvoldoende tot haar recht komt en ook onvoldoende begrepen is. Wij hebben grote bewondering voor Godet, zonder wie Belle voor de literatuurgeschiedenis vermoedelijk verloren zou zijn gegaan, maar wel een kritische. Het eerst noodzakelijke is daarvoor natuurlijk: alle teksten op tafel in een verantwoorde, betrouwbare en tekstgetrouwe editie.

- *Dat laat je dan voorlopig niet veel tijd meer voor ander werk?*

Dat is voornamelijk een kwestie van organisatie. Ik voltooi tussendoor een tweede deel van *Schrijvers in hun landschap*, dat dit najaar of het volgend voorjaar zal verschijnen. Een aantal essays voor een volgende bundel ligt klaar; er is een ge-

deelte gereed van een nieuwe roman, en ik hoop binnenkort een nieuwe bundel gedichten te kunnen samenstellen.

Sybren Polet

Pseudoniem van Sybe Minnema. Geboren te Kampen op 19 juni 1924. Debuteerde in 1953 met de dichtbundel 'Demiurgasmen'. Sedertdien publiceerde hij nog verscheidene bundels, waaruit een keuze werd verzameld in 'Persoon / Onpersoon' (1971), de romans Breekwater (1961), Verboden tijd (1964), Mannekino (1968), De sirkelbewoners (1970) en De geboorte van een geest (1974), verder toneelstukken als 'De koning komt voorbij (1965), en Adam X (1973), sprookjes, bloemlezingen, vertalingen en het essay 'Literatuur als werkelijkheid. Maar welke? (1972).

Bekroond met de Jan Campertprijs in 1959, de Herman Gorterprijs in 1972 en de Busken Huetprijs in 1974.

Dit interview verscheen in september 1976.

- Sybren, laten we dit gesprek beginnen met een beetje hedendaagse literatuurgeschiedenis. Je behoort tot de generatie der Vijftigers. Kan men jou echter een 'experimenteel' dichter noemen, in de zin die men aan dit woord heeft gegeven om een bepaald soort poëzie uit de jaren 50 te bestempelen?

- In de begintijd van Vijftig noemde ik mijzelf niet 'experimenteel' omdat daarmee een bepaald soort poëzie bedoeld werd met enkele dominante trekken, duidelijke kenmerken; het was een poëzie die dreef op vrije associatie, klankwerking, beeldstapelingen en ze was voor mijn gevoel toendertijd te eenzijdig emotief bepaald, abstraheerde sterk en kwam op mij over als overwegend woord-poëzie. Sommige poëzie vond ik ook te esthetiserend, te mooi voor de tijd waarin we leefden en verder was er sprake van een uitgesproken anti-intellectualistische tendens die ik niet deelde, hoewel het intellectualisme van de intellectuelen uit die dagen niet iets was om zich op te beroemen. Mij stond toen een andere literatuur voor ogen, met meer bewustzijn en verbeelding als aandrijver, een functioneler taalgebruik binnen het gedicht en achterhaalbaarder associaties, dus minder woordpoëzie. Zelf legde ik de nadruk op verandering van mentaliteit, een moderne mentaliteit die moderne vormen tevoorschijn zou roepen, een poëzie die gebruik maakte van nieuwe wereld-beelden en niet van oude symbolen en binnen-beelden. Dat iemand een literaire prijs in ontvangst kon nemen verkleed als een feodale keizer-met-gevolg was voor mij een achterhaald symbool en volstrekt onverteerbaar. Ik gebruikte in die tijd liever de termen 'modern' en 'moderne mentaliteit' en 'sensibiliteit'. Verder was en bleef ik natuurlijk een Vijftiger; ik debuteerde in 1949 in Podium en mijn eerste bundel gedichten verscheen in 1953, jaren te laat overigens, want de verzen werden geschreven tussen 1947 en 1950.

Na korte tijd groeiden de standpunten meer naar elkaar toe, al bleven wezenlijke verschillen bestaan; het eenheidsfront was maar tijdelijk en nooit kompleet.

Maar die hele indeling is al jaren en jaren achterhaald en leeft alleen nog voort in scripties en licentiaatsverhandelingen. Ze is volstrekt historisch bepaald en uitsluitend een literair-historisch begrip, zoals ook mijn houding van toen historisch be-

paald is, historisch-sociaal en niet te vergeten filosofisch (het existentialisme) én psychologisch (persoonlijke trauma's). Mijn houding van toen ondervind ik nu als een beetje te star, vooral omdat de huidige situatie niet zo heel erg veel verschilt van de beginsituatie van destijds. Maar de basisprincipes onderschrijf ik nog steeds. De term ‘experimentelen’ gebruikt niemand meer; Vijftigers is *de* aanduiding voor de hele generatie, wat ook juist is omdat ieder sinds lang een eigen ontwikkeling heeft doorgemaakt die onder geen noemer te vangen is, hoewel latere beschouwers misschien toch wel veel zelfde stijlkenmerken zullen aantreffen, ook bij mij; dat acht ik allerminst uitgesloten. Verder moeten de anderen maar uitmaken wat we gemeen hebben gehad en niet gemeen.

Iedere Vijftiger is momenteel bezig z'n eigen geschiedenis te maken en die als de enige juiste naar voren te brengen; en wat je dan soms tegenkomt had je niet voor mogelijk gehouden, b.v. Elburg in De Haagse Post, waar hij de Vijftigers indeelt in verschillende ‘generaties’ en Schierbeek, Rodenko en mij tot de lateren verklaart. Nog even en we zijn allemaal gedebuteerd in 1890.

Maar goed, de ironie van het lot - dat ook historisch bepaald is - is dat uitgerekend ik het langst door ben blijven gaan met experimenteren; ik ben daar een groot voorstander van, om allerlei redenen die ik elders uitvoerig heb genoemd, (*Literatuur als werkelijkheid* o.a.). Ik vind dat een mens moet kunnen blijven spelen, zelfs in deze tijd, z'n creativiteit trainen, z'n bewustzijn en taalgevoel sensitiveren als tegenhanger tegen alle standaardisering en uniformering. Ik heb zelf ook meer leren spelen dan ik in die eerste naoorlogse rottijd kon of wou.

- *Ben je van de hele groep der Vijftigers niet het nauwst verwant met Gerrit Kouwenaar?*

- Ja, in de begintijd zeker, maar ook nu nog geloof ik, al heeft onze poëzie zich nogal in tegengestelde richting ontwikkeld: die van Kouwenaar is steeds geslotener geworden, die van mij steeds opener, met veel meer maatschappelijke verwijzingen en ‘sociaal materiaal’. Ik streef een meer ‘onzuivere poëzie’ na, zoals ik ook in mijn proza de onzuiverheid kultiveer. Wat niet wil zeggen dat ik de ‘absolute’, in zichzelf besloten vormen niet kan waarderen, integendeel; ook sommige gedichten

van mijzelf hebben bij alle ‘opengewerktheid’ van die ‘absolute’ trekken, als ‘Stad onder hoed’ en ‘*illusie & illuminatie*’ uit mijn laatste bundel. Maar in 't algemeen zie ik meer toekomstperspektief in opener, ‘totaler’ literatuur, vooral voor het proza dan, poëzie is van zichzelf ‘absolutistischer’.

- *Een van je latere bundels heb je ‘Konkrete poëzie’ genoemd. Wat bedoel je met deze term, die ook door andere dichters voor een bepaald soort poëzie werd gebruikt?*

- In het algemeen een konkrete gerichtheid op de hedendaagse maatschappij, de sociale werkelijkheid waarin we leven *en* de gebruikmaking van het konkrete woordmateriaal uit die werkelijkheid, met inbegrip van zogenaamd onpoëtische woorden en termen, die dan niet overmatig gepoëtiseerd moeten worden binnen het gedicht of hyperpersoonlijk gemaakt zoals Achterberg dat deed. Ook die term is puur persoonlijk gebruikt en literair-historisch bepaald; ze richtte zich ook tegen de estetiserende tendens die in dat bepaalde stadium voor mijn gevoel tot een zekere steriliteit leidde. Ik wou daar tegenwicht tegen bieden, ook uit zelfbehoud, verruigde mijn poëzie opzettelijk, liet me beïnvloeden door Whitman.

De term ‘konkrete poëzie’ ontstond als parallel van de ‘konkrete muziek’ die ik had leren kennen en waarderen. Die maakte ook gebruik van werkelijkheidsmateriaal. Dat er elders ter wereld groepen dichters waren die tegelijkertijd die term hanteerden voor een heel ander soort poëzie wist ik niet, anders had ik een andere titel bedacht, al had ik er evengoed recht op. Maar ‘konkrete poëzie’ ligt nu internationaal vast voor dat soort poëzie, voorgoed, en daarom heb ik alsnog besloten de titel bij herdruk te veranderen in ‘*Metakonkrete poëzie*’, wat ook juister is. (Gedichten I, 1977.)

- *Met name het type ‘konkrete poëzie’ is in Nederland op nog al wat weerstand gestuit. Hoe komt dat, dacht je?*

- Die weerstand dateert al van vroeger, een cyclus als ‘*Machinale gedichten*’ verscheen al in de bundel ‘*Organon*’. De hoofdreden is en blijft de sterk eenzijdige woord-oriëntering, onder invloed van het type Vijftigers-poëzie waar we het net over hadden; sommige theoretici als Hugo Friedrich met zijn ‘*Struktur der modernen Lyrik*’ erkennen alleen maar het van het symbolisme (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) af-

geleide poëzietype als modern (de *absolute* lijn; gesloten poëzie) en negeren die hele andere stroming volstrekt: het meer opene, maatschappijgerichte type, de *totale* lijn: Whitman, Majakowski, Cummings, Pound, Eliot en andere Angelsaksen, een deel van de surrealistische poëzie, Latijns-Amerikaanse als die van Neruda, verder Olson, Ginsberg e.a.; Sanguineti, Sanesi; Heiszenbüttel, Enzensberger en noem maar op. Die poëzie is vaak minder kondens, 'dicht' (hoewel niet altijd) en vanwege de georiënteerdheid op de buitenwereld 'uitgebreider'; dat ligt aan de andere methodes en technieken die deze poëzie aanwendt en die overeenkomen met andere doelstellingen; het resultaat is andere 'vormen', die op zichzelf noch superieur noch inferieur zijn aan de geslotener, 'absoluter' vormen. Mijzelf heeft het wel eens het verwijt van woordovertolligheid ingebracht. De ironie van het lot wil weer dat dat uitgerekend het verwijt is dat ik de andere tak gemaakt heb: woorden omwille van woorden. Zo gaat dat. Ik handhaaf natuurlijk dat ieder woord dat ik gebruik ergens voor staat, meestal voor meer dingen, en verder heb ik de 'pretentie', d.w.z. nauwelijks meer dan de dagdroom, met mijn poëzie iets anders te willen dan alleen maar gedichten maken, taal vormen. Blijkbaar wordt me dat door sommigen ook aangerekend. Vreemd. Begrijpen doe ik het niet, maar ik heb me erbij neergelegd. Wat dit betreft had ik beter in landen als Duitsland en Frankrijk kunnen leven. De skoop van de essayistiek en van de spraakmakers is hier griezelig eng en het is onvoorstelbaar, maar in Nederland ben ik nog steeds een omstreden dichter en prozaïst.

- *Heeft daar het sterke niet-realistische, kunstmatige element niet toe bijgedragen?*

- Zeker. Het kunstmatige element, geconstrueerde situaties vind ik belangrijk in de literatuur, alleen verkijken de mensen zich er soms op hoe spontaan de constructies bij mij tot stand komen, hoe weinig rationeel voorbedacht; zelf ervaar ik ze veel meer als *groeistructuren*, met eigen wetmatigheden die je alleen maar tot op zeker hoogte kunt doorbreken. En hoe denk je dat een 'bedacht' verhaal tot stand komt? Die constructies en kunstmatige situaties zou je kunnen vergelijken met 'environments'; je komt ze veel in mijn werk tegen, in het proza

b.v. in '*De sirkelbewoners*' en '*Mannekino*' en in poëzie-cycli als '*Machinale gedichten*' en '*Journalistiek, Met gesloten ogen op reis*' en '*Detective, Gedicht op een batterij*' en '*Persoon-Onpersoon*'. Er worden kunstmatige (literaire) omgevingen in geschapen, bewustzijnssituaties, die als *uittestsituaties* dienst doen. De figuren zijn uittestfiguren, zoals Lokien een typische katalytische figuur is die processen op gang brengt en nieuwe situaties uitprobeert; in dezelfde zin zijn ook de taal-figuren experimentele figuren en wil je het tot het taalarsenaal uitbreiden, dan worden begrippen en sleutelwoorden vaak op dezelfde manier gebruikt. Zoiets gebeurt vaak in de moderne literatuur. Het woord *God* bijvoorbeeld is vaak niets anders dan een duidelijke testfiguur, een testwoord, evenals het woord *woord*. Die zogenaamde mytologisering van het nieuwe die mij vroeger wel eens verweten is heeft daar ook mee te maken.

Je hebt fantasie om nieuwe situaties uit de denken en te exploreren, via dubbelgangers, afsplitsingen, identiteitswisselingen, metamorfozen, enzovoort; utopie betekent mogelijkheden en modellen scheppen waarop je emotie zich nu al kan richten. Daarnaast maak ik ook nog al eens gebruik van omkeringen, ook bij die kunstmatige en machinale situaties: je kunt iets tonen, aantonen door het tegendeel te beklemtonen, het menselijke door het mechanische in de mens, ik door X (iks). De irritatie ontstaat waarschijnlijk omdat ik de lezer dwing tot (tijdelijke) identificatie met de machine, wat mijn bedoeling ook is, maar niet mijn eindpunt. Ongeveer dezelfde effecten beoog ik met het tijdelijk bevriezen als gedwongen vervreemdingseffect, - je verlangzaamt of syncopeert er het tempo mee, maakt de situatie goed zichtbaar, analyseerbaar, je doorlicht hem, - en bijvoorbeeld ook met het poppen, in-poppen om te kunnen ont-poppen en verpoppen (transformatie). Ondooien en ontpoppen betekenen dan een soort hergeboorte. Dit motief kom je erg veel in mijn werk tegen, bijvoorbeeld het popmotief in '*Mannekino*' en die verstijvingen in *X-mens*.

Er zit soms een zeker moraliserend element in, in die deshumanisering met het oog op humanisering van het inhumane, maar eerlijk gezegd doe ik die dingen ook wel eens gewoon omdat ik er gein in heb, uit speelzucht, satire, zelfspot niet te

vergeten. Het zijn allemaal in de literatuur volstrekt ‘natuurlijke’ elementen: *liternatuur*. Literatuur is al te lang als oplichterij beschouwd (tegenover ‘het leven’, de natuur, ‘de’ werkelijkheid), iets waar ik ook nog aan mee heb gedaan, heel traditioneel: ‘hij oplichter/dichter’. (*Gedicht op een batterij*.) Het is onzin. Liter(n)atuur is voor mij sinds lang een geuzennaam.

- *In je verzamelbundel ‘Persoon-Onpersoon’ heb je je dichtbundels niet chronologisch opgenomen, maar door elkaar, nl. 4, 2, 3, 1. Betekent dit dat er geen rechtlijnige evolutie in je poëzie aanwezig is?*

- Ik verzamel mijn bundels in omgekeerd chronologische volgorde, omdat ik vind dat de poëzie die je het laatst geschreven hebt het dichtst bij jezelf en de lezer ligt en dus het eerst gelezen moet worden. Dat ik hierin niet konsekwent te werk ben gegaan berust louter op een vergissing. Ik ben over 't algemeen nog al nauwkeurig, maar dan ineens glippen er dingen door.

- *Je verwerpt de romantische opvatting dat poëzie een overbrengen van sfeer, van gevoelens, van een bepaalde stemming is. Wat moet poëzie dan volgens jou zijn?*

- Ik heb nooit gezegd dat poëzie geen gevoelens over moet brengen, ik verzet me alleen tegen het eenzijdig emotieve dat de sensaties *verschraalt*. Literatuur is in de eerste plaats een bewustzijnswerkelijkheid en een taalwerkelijkheid vol verwijzingen naar andere werkelijkheden. Dit alles is ontzettend kompleks en zo'n rijkdom en kompleksiteit vang je niet in een poëzie met beperkte en beperkende emotionele motieven.

Wat ik voorsta is een literatuur die het allemaal omvat en waarin plaats is voor verschillende stadia van bewustzijn, kompleksiteit, reflectie, lectuur van anderen verrijken de emoties, die op hun beurt het bewustzijn en het denken sensitiveren, ik zou bijna zeggen intuïtiever maken; zo werkt dat op de duur. Er is voor mij absoluut geen verschil tussen het een en het ander. De neo-simpelmannen vermageren de mens en de literatuur onnodig, de neo-romantici ook. (NB. Je mag ze dan ook niet vergelijken met de eind achttiende- en de vroeg negentiende-eeuwse romantici, die juist grote vernieuwers waren en die de grondslagen van de moderne literatuur toen al theoretisch hebben geformuleerd.)

- Waarom ben je met het Lokienproject begonnen? Kan men de romans 'Breekwater' (1961), 'Verboden tijd' (1964) en 'Mannekino' (1969) niet beschouwen als een drieluik? Wat is het voordeel van romans met steeds hetzelfde personage te schrijven? Loop je niet het gevaar van verstarring?

- Het ene boek heeft het andere als hetware tevoorschijn geroepen, heeft de thematiek verder ontwikkeld. Op het drieluik volgt na een sprongvariatie een tweeluik en daarop een éénluik, waaraan ik nu bezig ben.

Het voordeel van zo'n werkwijze is dat je op de duur een zekere volledigheid bereikt; dat verlangen koester ik tenminste in mijn hart. Iets kunnen laten zien van de 'volheid' van de wereld, van het bewustzijn, van de literatuur en de literaire mogelijkheden. Zelfs hoop ik dat een figuur als Lokien, al maak ik dan ook geen 'mensen', iets van die volledigheid meekrijgt, zodat ie dan wel geen 'mens' wordt, laat staan een volledig mens, maar dat ie als romanfiguur existeert, kontoeren krijgt. Maar ik werk er niet erg naar toe; hij blijft in de eerste plaats een denk-beeld, bewustzijnsfiguur, katalysator. De vrees voor verstarring heb ik niet omdat hij iedere keer een ander is.

Waar ik verder naar toe werk, begin ik me te realiseren, is dat ik probeer mijn boeken op zoveel mogelijk niveau's tegelijk te laten spelen, dus én als literatuur, als relatief zelfstandig verbeeldingsprodukt, én als model, invulmodel, én (zo nu en dan) als Bildungsroman, met politieke en utopische oogmerken en al, én als psychologikale roman, voor zover het de aandrijfmotieven of motivaties verschaft in verband met het groeiproces van de hoofdfiguur, en niet te vergeten ook als sociale tendensroman, al of niet verkapt; *De geboorte van een geest* is verder voor de helft een historische roman, het is daarnaast een 'exercice de style', evenals *Xpertise* dat in nog groter mate zal zijn, enzovoort. Het liefst zou ik t.z.t. de delen verzameld zien onder één titel in drie banden, van resp. drie delen, twee delen en één deel.

De drijfveer erachter zal wel weer zijn eenzelfde drang naar een zekere volheid aan 'wereld', nu de typische individuele uitdieproman à la Balzac, Dostojewski, Proust, Henry James en ook Joyce nauwelijks meer mogelijk is; modellen en typen laten dit niet toe. Vandaar dat ik me er ook op betrap dat ik be-

zig ben Lokien toch iets meer in te vullen, wat ik niet van plan was. Maar wie weet speelt ook een rol dat ik stiekem probeer een taaluniversum te scheppen, nu eeuwigheid en hiernamaals voor mij weggevallen zijn, wie zal het zeggen. Maar de hoofdzaak is dat ik er gewoon gein in heb om het te doen, het idee daagt me uit, ik ben de slaaf van mijn idee. Na het laatste deel, *Hhh*, stop ik er mee en ga alleen voor mijn plezier schrijven - als ik dan nog leef.

- *Je bent een typische cycli-schrijver, ook in je poëzie. Biedt dit speciale mogelijkheden?*

- Dezelfde als bij proza. Kamermuziek, uitdiepen, uithalen wat er in zit, verderfantaseren, naarbinnen en naarbuiten: niet alleen het dorpsplein; urbi et orbi.

Puur literair-technisch gezien is mijn poëzie en proza erg 'doorgewerkt', zoals een muziekstuk; je vindt er veel kontrapuntiek, veel binnenrijmen, parallellen, een volgehouden thematische doorwerking die zich over de boeken en door hele bundels heen uitstrekt. Ik beleef daar zelf veel plezier aan, vooral omdat die dingen zonder uitzondering spelenderwijs tot stand komen.

- *Zijn er nog andere technische procédés die je veel toepast en die je typerend vindt voor je werk? Kun je een voorbeeld geven hoe een boek bij je tot stand komt?*

- Er zijn procédés die ik veel toepas, vaak onbewust, bijvoorbeeld de reeks empathie, identifikatie, overspringprocédé, transformatie, metamorfose. Het zijn sleutels, als je die toepast, kom je een heel eind. Alleen, voor mij begint het dan pas, dan moet je het nog wààr gaan maken.

Elders heb ik het gehad over het schrijfprocédé bij *Breekwater* en enkele andere boeken, maar 'De sirkelbewoners' is misschien een goed voorbeeld hoe een boek bij mij tot stand komt en dat verschilt waarschijnlijk niet veel van de wijze waarop dit bij andere schrijvers gebeurt. Het procédé en de structuur is bij ieder boek van mij weer anders, het uitgangspunt hetzelfde: hoe reageert hoofdpersoon Lokien in een gewijzigde situatie, een verbeeldingsituatie die voor mij weliswaar organisch voortkomt uit een voorgaande, maar hij ontstaat dan toch maar via een ingreep van mij.

Na een individueel bepaalde problematiek van de eerste trits

boeken, d.w.z. door de problemen van Lokien bepaald en ten dele door die van mijzelf - in ‘Mannekino’ nog het minst, de aanzwengeling is alleen (pseudo-)-psychologisch of psychologikaal, de algemeen menselijke en sociale implikaties zijn veel belangrijker en deze vinden hun weerslag in typisch exemplarische situaties; in dit opzicht is het boek dus een overgangswerk -, na het laatste had ik behoefte een onpersponlijker, maatschappelijker plaatsbepaling, een politieke stellingname. Ik liet Lokien dus een sprong maken, vanuit een inmiddels al weer gewijzigde situatie en een volgend levensstadium: een versnelde groeisprong dus, plus een transformatie die toch al in de pen zat. Is het een dagdroom, een denkdroom? dat doet er niet toe, het was een literaire werkelijkheid mèt een aanleiding. (Die aanleiding zou ik later uitwerken en invullen in een volgend boek, ‘De geboorte van een geest’, zoals ik dat vaker deed achteraf.) Er vindt een splitsing plaats in Lokien en Kilo: Lokien wordt een volstrekt ander mens (metamorfose, hergeboorte), Kilo, een proto-primitief die nog geboren moet worden, d.w.z. vanuit een pseudo-niets; hij heeft in feite wel degelijk een embryonaal-historisch en archetypisch verleden; maar voor de rest moet hij voornamelijk literair waargemaakt worden, evenals de persoonlijke voorgeschiedenis van Lokien en diens reageren op zijn gewijzigde, vreemde situatie.

Interessante maar vrij moeilijke opgaven. De uitwerking vereiste bovendien verschillende schrijfstijlen.

Maar het Kilo-deel ontwikkelde zich, schreef zich moeiteloos (de schijnbare incongruenties, waarvan ik geen afstand wou doen omdat het stijlprocédé dan veel minder boeiend zou zijn, zou ik later in ‘De geboorte van een geest’ motiveren).

Het Lokien-deel ontwikkelde zich minder lineair. Een deel van de motoriek werd ontleend aan het cirkelmotief, dat optreedt in de grote ontwikkelingscirkels van Lokien-Kilo-Van Blom-daele en in de structurerende symboliek van cirkels, rondingen, holen, fietswielen - o.a. een staande fiets, een binnen-huisfiets met één wiel, een wegrijdende fiets, enzovoort; deze kernwoorden traden vanzelf op, ik was me er tijdens het schrijven vaak niet eens van bewust (*symbologika*). Het materiaal stroomde toe en ordende zich rond de verhaal- en hoofdmotieven en de opduikende thematische symbolen; zoals gewoonlijk

ontsproten zijmotieven die in de gaten gehouden moesten worden in verband met de innerlijke samenhang van het boek; je mag ze ook niet allemaal wegretoucheren, want dat gaat weer ten koste van de rijkheid en komplexiteit.

Tegelijkertijd ging ik de hoofdlijnen van de K- en L-ontwikkeling grafisch weergeven in parallel lopende lijnen - rechtgetrokken cirkels! - die elkaar op van tevoren bepaalde momenten in hun beider (gescheiden en niet parallel lopende) ontwikkeling moesten snijden: ontmoetingspunten, waar ik naartoe moest werken, punten die bovendien redelijk ritmisch geplaatst moesten staan in de compositie van het boek. (Natuurlijk mochten de motieven en structuursymbolen niet te dicht op elkaar volgen.)

Daarnaast kwam de derde cirkellijn, die van Ridder van Blomdaele. Die van Kilo hield op een gegeven moment op. (In '*Xpertise*' wordt hij weer even opgenomen.) Dan de cirkellijnen van Lokien en Van Blomdaele. Die van L. gaat in die van V. Bl. over via empatie en opgewekt schuldgevoel, d.w.z. schuldgevoel tegenover de minimummens in het algemeen, niet tegenover Van Blomdaele. L. breekt uit, herzien door zichzelf. Aan het eind wordt nog even de suggestie gewekt aan K., via diens stijlmiddel. Dan wielt de fiets weg, met iemand erop: een *andere* Lokien, volgens mij.

De andere dingen richtten zich naar de hoofdstromen en -constructies: de modellen en situaties (het holmotief kreeg nog onder- en bovenpendanten in het mierenhol en de in een soort sf-lucht zwevende, vleselijke kamer van Super-X; beide motieven, bedenk ik nu, vind je naast een groot aantal andere parallellen en binnenrijmen ook terug in 'De geboorte van een geest' in de vorm van ratten, mollen en de ondergrondse tegenover de apocalyptische super-hond en een SF-utopie van Het Nieuwe Amsterdam.) Verder: de citaten en hun plaats, de functie van verleden en toekomst, de noodzakelijke realiteits-suggestie van de stad (vanuit de verschillende optiek van de twee hoofdfiguren; de deskriptie zo mogelijk ook op de motieven betrekken, liefst indirect of via een omweg), enzovoort.

Niet het ontwikkelen en schrijven, maar de definitieve situe-

ring van de onderdelen met in achtneming dus van al die elementen vergde de meeste spankracht, het is een energieslurpend proces. Tijdens het laatste deel rees in mij de vraag waaruit Kilo wel voortgekomen zou kunnen zijn.

Dit vormde de aandrift tot het ontwerpen van 'De geboorte van een geest', het ene boek roept het andere op. In het volgende werk, waaraan ik nu bezig ben '*Xpertise of De experts en het rode lampje*', ontmoet Lokien op de vlooienmarkt een koopman in tweedehands goederen, genaamd Kilotron. Hij heeft een vaag idee dat hij hem eerder ontmoet heeft, maar hij weet niet waar.

Nu moet ik er om alle misverstand te voorkomen nog wel bij zeggen dat ik die dingen voor een deel nog ervaar als uiterlijkheden, als de structurele of vormgevende huid *van* iets; van iets dat het eigenlijke materiaal is, de betekenisgevende taal-stof. Bij dergelijke niet-naturalistische, modelmatige boeken ben je, meer dan in enig ander genre, voortdurend bezig je thema's in die taalstof waar te maken, niet als naturalistische realiteit maar als literaire realiteit, met behulp van stijlmiddelen, taalspel, bewustzijnsmanipulatie en weer die reeks procédés waar ik het zoëven over had. Dat kost de nodige moeite, maar ik hanteer al die dingen met een veel groter gemak dan in de eerste drie delen. Oefening baart kunst.

- *Is het niet zo dat je in je romans in de eerste plaats naar structuurvernieuwing streeft en in je poëzie het taalarsenaal vooral wil uitbreiden?*

- Ja, dat is juist, in hoofdzaak. Ook in de poëzie wil ik niet alleen maar het taalarsenaal uitbreiden. Maar de typische poë-zievormen blijven natuurlijk beslotener, intiemer, 'dichter' en ik houd me erin directer met taal en taalrelaties bezig. Misschien dat ik er daarom in het proza minder behoefte aan heb. Daarin kan ik meer met grote structuren werken, met duidelijker parallellen naar de sociale werkelijkheid, uitgewerkte situaties die bovendien herkenbaar kunnen zijn als 'werkelijkheid-situaties', uitgebreide fantasieën en utopieën en je kunt natuurlijk veel meer detailleren. Binnen dit kader probeer ik dan ook het een en ander 'met taal te doen', de literaire vormen te vernieuwen of te variëren, maar ik ga niet van 'het taalarsenaal' uit, dat vind ik voor proza een te beperkt uitgangspunt.

Wat niet wegneemt dat ik zelfs als lezer ook van ‘dichte’, ‘absolute’ prozavormen houd, minder van zgn. abstracte ‘taalstructuren’. Maar zoals gezegd, voor mijzelf zie ik meer perspectief in de ‘opener’, ‘totale’ tak van het moderne proza, waarvan de meer absolute vormen een *onderdeel* kunnen uitmaken. (Het omgekeerde kan namelijk per definitie van het genre niet.) Ik beschouw die ‘onzuivere’, ‘totale’ literatuur als een syntese van de meest heterogene elementen, waarin de verschillen tussen de genres wegvallen en waarin alles een plaats vindt, ook lectuurfragmenten, ook de taal van anderen. De interne literaire tegenstellingen worden zo ook tot exemplarische tegenstellingen, die indirect verwijzen naar de tegenstellingen en disharmonieën in de extraverbale, sociale werkelijkheid, als je dat wilt tenminste.

- *Je handhaaft ook een sterk episch element in je proza, evenals de romanfiguur*.

- Ja, heel bewust; ik kan en wil niet anders. Voor het soort proza dat ik schrijf kan ik die heel goed gebruiken. Ik hanteer ‘groepsfiguren’ zoals ik ze genoemd heb, typen, ‘karakters’ die meer dan één invividu vertegenwoordigen. Die figuren handelen, vaak in exemplarische situaties, en waar doelbewust of doelgericht gehandeld wordt ontstaat epiek, psychologika. De ‘fabel’ wordt vanwege het modelkarakter dan weer tot thema; het thema richt het toestromende materiaal, structureert het, polariseert het, enzovoort. Dit is de voornaamste functie die het verhaal, de narratio bij mij heeft, zelfs in boeken als ‘Mannekino’ en ‘Verboden tijd’; de rest, het spanningselement en zo is mooi meegenomen en ik maak er een dankbaar gebruik van, bijvoorbeeld om mijn boeken aan het oppervlakteniveau ‘boeiend’ te maken. Komt bij dat ik zelf van die spanningselementen hou; voor een deel maak je die literatuur die bij je smaak past of met een ideaalbeeld overeenstemt. Maar ik zal nooit een verhaal vertellen *om* het verhaal; *dat is een genre waar ik niet van hou*. Bij alle belangrijke schrijvers wordt het verhaal tot thema, tot gelaagde thematiek, ook bij Henry James en Joseph Conrad, auteurs die ik zeer bewonder.

‘De geboorte van een geest’ heeft de tot nu toe meest losse verhaalstructuur en drijft volledig op fragmentarische ontwik-

kelingen, doorgecomponeerde thematiek, strukturerende symboliek, parallelle situaties, enzovoort.

Voor de lezer is het een soort schotsen springen met het tussenwit als water. Soms spring je in het water en raakt misschien even de kluts kwijt; je mag voor mij ook best een paar schotsen overslaan. Waar je er weer opkruipt is er voldoende thematisch materiaal aanwezig om de draad weer op te nemen. Bij herlezing spring je er gegarandeerd minder vaak naast.

Om ongeveer dezelfde reden als ik een episch element handhaaf blijf ik ook gebruik maken van *de* romanfiguur, zij het met de nodige transformaties en sprongvariaties, opsplitsingen, enzovoort.

'De geboorte van een geest' gaat ook in dit opzicht het verst en in 'Xpertise' akteert Lokien zo'n stuk of tien identiteiten binnen de ruimte van de verbeeldingswereld; in hooguit één onderdeel is er sprake van een egoloze taal-figuur; verder ga ik niet met het ont-ikken van 'mijn' romanfiguur. Ook hierin ben ik geen 'absolute' schrijver van 'autonome' taalstructuren.

- *Vorig jaar heb je ook een bundel met drie toneelspelen gepubliceerd, 'De koning komt voorbij', 'Adam X' en 'De softenonzoon of Hoe solliciteert men bij het publiek'. De laatste twee zijn niet opgevoerd, het eerste met weinig succes. Stelt dit je teleur?*

- De situatie is internationaal ongunstig voor experimenteel toneel en ik heb het gevoel dat ik mijn stukken voor een groot deel voor eigen plezier schrijf en voor *lezers*. Ik heb ze in feite niet eens aan een Nederlands toneelgezelschap aangeboden, er is er niet een die het zou kunnen doen. Kenners vinden ze goed en Kees van Iersel, nog steeds onze belangrijkste toneelregisseur, zou 'Adam X' graag doen, als de situatie anders was. Voor de televisie liggen de kansen beter en het komt er misschien nog wel eens van, voor de VPRO onder regie van Van Iersel. De spelen zijn geknipt voor televisie.

Maar ook als ze niet opgevoerd zouden worden ben ik er minder stuk van dan je zou verwachten, ik ben een typische schrijver: ik heb de spelen geschreven, ik heb mijn plicht gedaan en

het is in zekere zin een opluchting niet de visuele realisatie te hoeven zien; die zou me waarschijnlijk toch tegenvallen vergeleken met verbeeldingsbeelden die ik in mijn hoofd heb.

- *Waarom schrijf je ze dan toch als toneel?*

- Omdat ik ze wel als toneel zie. En wat ik op een bepaalde manier zie, moet ik zo schrijven. Ik houd nu eenmaal van die vorm en die speciale techniek en van dialoog. De aantrekkelijkheid van toneel is de grote *directheid* en onmiddellijkheid in ervaring, de aanwezigheid van andere mensen om je heen; het gemeenschappelijke van de reactie verlevendigt het toneelgebeuren en geeft het iets elektriserends. Dat is specifiek voor toneel en dat bereikt het geschreven woord nooit. Mijn spelen zijn dan ook weldegelijk voor *toneel* geschreven en niet in de eerste plaats voor het televisiemedium, al zijn ze daar bij uitstek geschikt voor. Ik ben nu bezig in opdracht van de NOS een typisch tv-spel te schrijven, *'Het beloofde land';* daarin maak ik gebruik van alle technische mogelijkheden die het medium biedt, dat is tot nu toe nog nooit gedaan, hoe ongelofelijk het ook klinkt. Ik ontrealiseer alles, maak alles tot bewustzijnsbeelden, wat op de tv niet meevalt.

Toneel is veel konkreter, in alle opzichten, hoewel je met woordgebruik nog veel kunt doen om het platrealistische karakter aan de beelden te ontnemen. Maar wat je ook doet, de essentie - zowel van toneel als van tv - is de verhevigde sensaties en emoties; hoe geef je die vorm en hoe draag je die over. Voor mij zijn op dit moment twee mogelijkheden van toneel maken akseptabel: superrealisme of beter suprarealisme (Kroetz bijvoorbeeld en Strindberg's *Dodendans*) en totaal-teater (de lijn Lenz-Büchner, Strindberg's droomspelen, het Duitse en Russische expressionistische en futuristische toneel, Jean-Claude van Itallie, happeningachtige spektakels en toestanden). Suprarealisme licht uit, isoleert en vergroot of verhevigt de momenten, de situaties, de karakters; totaalteater, multimediatoneel maakt gebruik van *alle* mogelijkheden die de toneelvorm biedt, visueel, verbaal, muzikaal. Ik schrijf de laatste soort, een volstrekt 'onzuivere', heterogene. Het is m.i. een van de weinige mogelijkheden om het toneel nog van zijn sterfbed te doen verheffen, wat het einddoel ook mag zijn: emotioneel, agitatorisch, enzovoort. Bij toneelteater is plaats

voor de meest uiteenlopende elementen, poëtische, absurde, fantastische, documentaire, grollige, satirische en ook super-realistische; zelfs het platrealistische kan er een onderdeel van zijn. Dit soort toneel had een groter publiek kunnen aanspreken als er betere teksten waren geweest en de mensen niet verpest waren door de televisie met z'n eenzame kijkervaring en z'n conventionele uitbeeldingstechnieken, die erin geramd worden als de enig mogelijke.

Met als gevolg dat het toneel, internationaal op sterven na dood is. En nu durven de toneelgezelschappen helemaal niets meer, bang nog meer publiek te verliezen. Maar dat verliezen ze juist omdat ze geen werkelijk toneelgebeuren meer brengen, maar alleen een- of twee-dimensionale troep.

Hetzelfde geldt voor de televisie als kunstmedium; enerzijds is de functie ervan, - meer nog dan bij het toneel -, een realistische (het documentaire, signalerende, buitenwereldse werkelijkheid suggererende); anderzijds zou je gebruik moeten maken van alle specifieke middelen die het medium als kunstmedium te bieden heeft, het uitbeelden en suggereren van de hele komplekse werkelijkheid, met inbegrip van die van de verbeelding, het bewustzijn, waarbij het kunstzinnige gebruik en gemanipuleer van het medium, net als bij literatuur en toneel, op zichzelf van waarde is en esthetische sensaties teweeg brengt. Maar dat gebeurt zoals gezegd bijna niet, een enkele maal in een popprogramma op een nogal banale manier. Tv als kuntsmedium verloedert hoe langer hoe meer. Het enige dat je kunt doen is gewoon doorgaan met wat je vindt dat goed is, niet door de knieen gaan.

Persoonlijk weiger ik een ‘gewoon’, pseudo-realistisch tv-stuk te schrijven of een ‘pièce bien-faite’. Ik wacht m'n tijd maar af en als die niet komt dan zie ik het wel.

Gelukkig kan ik een deel van het materiaal ook in mijn proza onderbrengen of gebruiken voor een bundel ‘Emblemen’, want toneel wordt natuurlijk weinig gelezen. Maar 't blijft jammer dat je niet meer aangemoedigd wordt om voor toneel of tv te schrijven, want het is leuk werk.

- *Het klimaat is tegenwoordig eerder ongunstig voor experimenten in het algemeen*.

Ja. Maar de heersende mening is in dit opzicht nooit welwil-

lend geweest, misschien een paar kortdurende momenten in de literatuurhistorie daargelaten, als in de periode even na de begintijd van Vijftig. Daarna begint algauw de reactie weer, die er als de kippen bij is om iets verouderd te verklaren. Momenteel voeren de neosimpelmannen weer de boventoon, de halfliteraten; Frederik Fluweel met een handvol woorden op zak op zoek naar het kleine geluk en betaalbare poëzie of een klein brokje omheind proza waarop zijn ik zich kan nestelen. Ze doen maar. Maar we zullen er wel mee rekening moeten houden dat het soort literatuur waar we het nu over hebben, het 'andere proza', experimenterende poëzie, avantgardetoneel voorgoed tot de subcultuur gaan behoren en, indien ooit, in de heel lange tijd niet meer tot de dominante cultuur zullen behoren, in de maatschappij niet en op de middelbare scholen niet, waar de democratisering wat de cultuur betreft desastreus om zich heen heeft gegrepen; ook op de universiteiten overigens. We moeten ons dan maar troosten met de gedachte dat de onderstromen minstens zo belangrijk zijn als de bovenstromen. Dat heeft de vanuit een achterhoede opererende voorhoede altijd gedaan. De vijandschap nemen we dan maar weer op de koop toe; dat is ook niks nieuws.

- *Deprimeert je dit?*

- Veel minder dan vroeger; je raakt er aan gewend en persoonlijk lig ik al enige tijd niet slecht in de belangstelling. Veel de-primerender vind ik het feit dat zelfs dingen als maatschappij-betrokkenheid en politiek tot modeverschijnselen kunnen worden; dan in, dan uit, onafhankelijk van de heersende situatie. Doodgriezelig.

Roland Jooris

Geboren te Wetteren op 22 juli 1936. Studeerde voor regent in de Germaanse talen. Leraar aan het Rijkstechnisch instituut te Lokeren.

Publiceerde artikels over schilderkunst in dagbladen en tijdschriften.

Redacteur van de tijdschriften 'Yang' en 'Kreatief'.

Publiceerde: Gitaar (1956), Bluebird (1957), Een verpakte gedachte (1967), Een konsumptief landschap (1969), Laarne (1971), More is less (1972), Raoul De Keyser (1972), Het museum van de zomer (1974), Bladstil (1977).

Bekroond met de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids in 1976.

Dit interview verscheen in november 1976.

- Roland, je behoort met Herman De Coninck tot de belangrijkste vertegenwoordigers van de zogenaamde neo-realistische poëzie in Vlaanderen. Nu komt deze beweging ongeveer tien jaar na een gelijkaardige beweging in Nederland, de Nieuwe Stijl, die daar vooral rond het tijdschrift Gard Sivik was gegroepeerd met dichters als Hans Verhagen, Hans Sleutelaar, C.B. Vaandrager en Armando. Zou je die Vlaamse achterstand tegenover Nederland, die niet bestond in de jaren vijftig, kunnen verklaren?

- Eerst en vooral zou ik willen opmerken dat het Nieuwe Realisme in Vlaanderen en de Nieuwe Stijl in Nederland niet zo'n gelijkaardige bewegingen zijn. Er zijn meer verschillen dan punten van overeenkomst. De Nieuwe Stijl lijkt me ook een veel coherentere groep. Het Nieuw Realisme in Vlaanderen is, dunkt me, eigenlijk nooit zo'n programmatisch gesloten groep geweest. Er is van een nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen sprake sedert Lionel Deflo in 1970 het veelbesproken Kreatiefnummer 'De nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen' samenstelde en inleidde. Op grond van een aantal door hem vastgestelde gemeenschappelijke kenmerken heeft hij het werk van een negental dichters in dit nummer opgenomen. De meeste van die dichters waren echter individueel, los van een gemeenschappelijk programma, en vanuit soms zeer diverse uitgangspunten, tot een directe, eenvoudige, communicatieve poëzie gekomen. Dit hing samen met het tijdsklimaat van het begin der zestiger jaren. Het was toch de tijd van de Pop-art. Men wou terug het leven, de veranderde alledaagse werkelijkheid in de kunst betrekken. Men wou uit het hermetisme weg.

De dichters van de Nieuwe Stijl stonden nogal dicht bij het werk van de Zero- en Nulbewegingen in de beeldende kunst. Ze isoleerden op een koele, objectieve manier stukken werkelijkheid, gespreksflarden, reclameteksten tot gedichten. Bij de Vlaamse nieuw-realisten werden die elementen veel meer geïntegreerd en hadden ze veelal een relativerende werking. Het werk van de Vlaamse nieuw-realisten was dan ook veel minder een bruuske breuk met voorafgaande bewegingen. Metaforen, romantische, subjectieve elementen werden zomaar niet over boord gegooid. Hun werk was geenszins als

een aanval op de experimentele poëzie bedoeld. Ze zagen echter geen uitkomst in de post-experimentele beeldenroes.

De Vlaamse nieuw-realistische poëzie komt 'officieel' inderdaad ongeveer 10 jaar na de Nieuwe Stijl in Nederland en ook een stuk later dan de Barbarberpoëzie (waarvan meer invloed op de Vlamingen is uitgegaan). In het licht van de wezenlijke verschillen lijkt me dat niet zo belangrijk. Ook het Vlaams expressionisme in de schilderkunst kwam heel wat later dan het internationaal expressionisme. Het is daarom toch niet onbelangrijk? Het Vlaams expressionisme was vooral gericht op echtheid, op authenticiteit, het was geen uitgesproken expressionisme. Neem een Gust De Smet b.v. Hij verwerkte zowel kubistische als expressionistische invloeden in zijn werk en hij bereikte er iets heel eigens mee, hij bouwde er een eigengereide plastische taal mee op. Ik zou ze niet graag missen.

Ik meen dat de meeste Vlaamse nieuw-realisten niet de pretentie hadden zich als vernieuwers aan te stellen. Ze zijn geen predikers van nieuwe doctrines geweest. De meesten onder hen hadden zelfs veel reserves t.o.v. wat als Nieuw-Realisme werd voorgesteld. Ze wilden gewoon zichzelf zijn in het gedicht. Ze wilden gedichten schrijven waarin ze zich thuis voelden, die in overeenstemming waren met hun manier van leven en met het leven rondom hen.

- *Wat mij verwonderd heeft, is dat de Vlaamse neo-realisten tot een groepsvorming zijn overgegaan, wat deze dichters niet nodig hadden omdat zij zich niet moesten afzetten tegen een vijandig gezinde poëziesfeer, zoals de Vijftigers dit moesten doen. Integendeel, men snakte naar vernieuwing*.

- Ach, die groepsvorming, men moet daar niet te zwaar aan tillen. Dat woord heeft iets opzettelijks. Ik meen dat de meeste tot het Nieuw-Realisme gerekende dichters niet zo erg op groepsvorming gesteld waren. En het lag zeker niet in de bedoeling van Lionel Deflo, toen hij het Kreatiefnummer 'De Nieuw-Realistische Poëzie in Vlaanderen' samenstelde, meteen een literaire stootgroep te vormen. Hij heeft enkel een soort bilan willen maken van een niet meer post-experimentele of hermetische poëzie die zich aan het aftekenen was tegen de Vlaamse poëziehemel. Maar toen die bloemlezing op de markt kwam zag de literaire kritiek er onmiddellijk een mani-

fest in. De dichters die er in voorkwamen werden als één gesloten groep beschouwd.

Er kwamen felle reacties. Het was alsof van dit nieuw-realisme een grote dreiging uitging. Wie in Deflo's bloemlezing voorkwam werd voortaan als een gevaarlijk bendelid beschouwd en voor de rest van zijn leven als nieuw-realist gebrandmerkt. En tenslotte, hoe raakt men aan zo'n etiket? Je mag niet vergeten dat het toeval daar een belangrijke rol in speelt. Hoe ben ik b.v. in dit neo-realisme verzeild?

In de zestiger jaren was ik erg betrokken bij de evolutie van de beeldende kunst. Ik werd sterd geboeid door de Amerikaanse Pop, de Colourfieldpainting, het werk van Raveel en van Raoul de Keyser. Ik vond er a.h.w. mezelf in terug. Raveel b.v. die aan zijn pasteus geschilderde doeken een kooi met levende duif, of een paal, of kippegaas hing. Rauschenberg die een stoel aan het schilderij bevestigde, levende, bestaande, alledaagse dingen die als kunst werden behandeld, die als picturaal materiaal werden gebruikt, dat werkte enorm verfrissend op mij. Dat was het wat ik zocht. Dat bevrijdde me mentaal. Ik bereikte daardoor een grotere directheid in mijn gedichten, gras werd terug gras. Ik stuurde echter die teksten niet meer naar literaire tijdschriften. Het was ongeveer tien jaar geleden dat ik nog een bundel had gepubliceerd en ik had geen connecties met de literaire wereld. Ik gaf toen enkele uren les aan de RHTHS te Gent en het toeval wou dat ik er in 1969 Daniël Van Rijssel als collega kreeg.

Raoul de Keyser, Antoon De Clerck en ik hadden een tijd voordien een doos met teksten geëxposeerd in de galerie Kaleidos-koop te Gent. Daniël van Rijssel kreeg ze in handen en hij vroeg me of ik niets liggen had voor zijn tijdschrift Yang. Voor ik het wist zat ik weer in de literatuur. Nog geen half jaar later startte Van Rijssel met de Yangpoëziereeks. Van Rijssel stimuleerde me om weer een bundel uit te geven. Mijn nieuw debuut kreeg als titel ‘Een konsumptief landschap’. Mijn vriend Raoul de Keyser ontwierp de kaften voor de vier eerste delen van deze nieuwe poëziereeks. Deze kaftontwerpen schiepen een sfeer, die me nauw aan het hart lag. Nadien kwam Van Rijssel steeds maar met nieuwe initiatieven. Ik

werd uitgenodigd om aan Kreatief mee te werken, Gerd Segers vroeg me om gedichten voor Revolver. Zowel Revolver, Yang als Kreatief toonden belangstelling voor de Pop, voor het werk van Raveel, de Keyser, Lucassen, Elias en ik schreef erover in die diverse tijdschriften. Het was een prettige manier van werken. Men kon dingen doen die in andere tijdschriften niet mogelijk waren. Ik voelde me op dat ogenblik in die tijdschriften beter thuis dan in het 'ernstige' literaire midden en zo werd ik voor ik het zelf goed besefte nieuw-realist. Ik denk dat dit wel met veel van de anderen ook zo het geval zal geweest zijn. Maar in de grond waren we allen zeer verschillend.

Neen, achteraf beschouwd, groepsvorming, ik hou er niet van. Ik hou niet van groepen, van mensen die samen achter een vlag stappen met een eenvormig gezicht. We worden al genoeg in groepen geduwd in deze maatschappij. Een beetje alleen zijn, een beetje zichzelf kunnen zijn is een luxe geworden. Die indruk van groepsvorming is misschien wel in de hand gewerkt door het nogal extravert karakter van sommige publikaties (posters, kranten, enz.) Thans sta ik er eerder huiverig tegenover. Ik zie nu terug liefst mijn gedichten op een gewoon wit blad in een boekje staan. Ik vind dat er al lawaai genoeg gemaakt wordt in onze consumptiemaatschappij. Poëzie is voor mij een middel geworden om te proberen in 'stilte' te overleven, om me te concentreren op wat wezenlijk belang heeft, om vervuld te raken van het niets en het alles.

- *Eigenlijk is de man die jullie heeft samengebracht een buitenstaander, een niet-dichter, Lionel Deflo*.

- Dat vind ik een zeldzam geworden voordeel. Er zijn te weinig specifieke essayisten. In de Nederlandse literatuur schrijven teveel dichters over andere dichters. In de beeldende kunst komt het zelden voor dat schilders over andere schilders schrijven. Een dichter bekijkt teveel het werk van een ander dichter vanuit zijn eigen ars poetica.

- *In tegenstelling met de andere neo-realisten speelt de verbeelding bij jou een grote rol. Het komt niet neer op een louter registreren van de werkelijkheid*.

- Verbeelding, gedicht en werkelijkheid vallen bij mij samen. De werkelijkheid is mijn verbeelding. Mijn verbeelding is mijn

gedicht. Mijn gedicht is ver-beelde werkelijkheid, taalwerkelijkheid die streeft naar intensifiëring van de bestaande werkelijkheid. Poëzie is voor mij een middel om de dingen, de bomen, de lucht, een akker, in mijn verbeelding opnieuw te ontdekken. Wat ik zie is mijn verbeelding. Ik hoef dat niet te vervormen, ik wil het alleen in het gedicht sterk aanwezig maken.

- *Je bent eigenlijk gedebuteerd als een post-experimenteel dichter met bundels als 'Gitaar' (1956) en 'Bluebird' (1957). Daarna volgt er een stilte van ongeveer tien jaar, waarna je met een heel andere poëzie naar buiten komt. Hoe is die evolutie gegroeid tijdens die periode van stilzwijgen?*

- Wat die post-experimentele gedichten betreft: ik voelde me er niet meer in thuis. Het lag me niet. Ik ben nooit een schepper van mooie beelden en woordassociaties geweest. Na 'Bluebird' heb ik nog een tiental gedichten in 'De Vlaamse Gids' gepubliceerd. Ik streefde erin naar een grotere plastische kracht van het woord. Maar het woord verdween teveel in het beeld. Het was allemaal te gewild poëtisch, teveel kunst. Het waren gedichten als gesloten huizen. Huizen zonder vensters, en ik had vensters nodig die ik kon openduwen op het leven daarbuiten.

Tussen 1962-1963 zag ik het plots. Dit viel enigszins samen met mijn ontmoeting met Roger Raveel. Op zijn tentoonstelling in de galerie Drieghe te Wetteren had ik een geweldige schok gekregen. Ik kocht er met mijn laatste centen een schilderij. Hij nodigde me uit voor een bezoek aan zijn atelier (dat toen nog een groot verlaten lokaal van de dorpsschool was) te Machelen-aan-de-Leie. Kijkend naarde schilderijen hadden we er een lang gesprek. Het was alsof we elkaar al jaren kenden en begrepen. Nadien maakten we een lange wandeling door het dorp en dan de velden in. En plots wist ik het. Ik voelde de geluiden van de spelende kinderen, een voorbijrijdende tractor, de gekalkte huizen, een pasgeverfde deur, het geronk van een vliegtuig, een rinkelende fietsbel a.h.w. aanwezig in een gedicht.

Ik was toen juist bezig met een gedicht dat geïnspireerd was op een foto die Permeke slapend in een lentelijke boomgaard voorstelde en waarin ik de dualiteit kunst-leugen; objectiviteit-subjectiviteit; werkelijkheid-vervorming poogde te vatten.

Het gedicht was bijna af, voor drie vierden bevredigde het me, maar ik wou het naar het einde toe gewoon laten uitlopen in een alledaags gebeuren, ik wilde een tegengewicht voor de nogal gesloten poëtische toon en daar op die wandeling voelde ik plots dat ik het beet had.

Toen ik 's avonds thuis kwam maakte ik meteen de laatste strofe, die een ontnuchterende, relativerende beschrijving was tegenover de meer autonome spanning van de voorgaande strofen.

Ik geloof dat dit gedicht het begin is geweest van mijn evolutie. In 1963 ben ik dan van Gent naar Laarne verhuisd en ook dat heeft een niet te onderschatten rol gespeeld in mijn poëtische ontwikkeling. Het hernieuwd contact met wat er nog overbleef van een streek waar ik mijn jeugd had doorgebracht gaf me nieuwe impulsen. Alles wat ik zag werd materiaal voor poëzie.

En wellicht heeft het schrijven over beeldende kunst (tijdens die lange zwijgperiode) me terug op de weg van het gedicht gebracht. Ik probeerde in mijn artikels altijd maar helderder en gecondenseerder te formuleren en daardoor kwam ik soms in de nabijheid van het maken van gedichten. Op den duur gingen het schrijven over kunst en het maken van gedichten elkaar enigszins overlappen. In mijn nieuw debuut ‘Een konsumptief landschap’ merk je dat duidelijk. Het zijn echt nog teksten of gedichten van iemand die over beeldende kunst schrijft of heeft geschreven.

- *De evolutie van je poëzie is dus helemaal beïnvloed geworden door de schilderkunst?*

- Helemaal beïnvloed is wel wat sterk uitgedrukt. Toch betrapte ik er me soms op dat ik bij het schrijven van gedichten meer picturaal dan literair dacht. Vandaar dat ik toen mijn gedichten liever geëxposeerd dan gepubliceerd zag. Hoe gek het ook mag klinken: ik voelde me met mijn poëzie beter thuis in de wereld van de plastische kunst dan in de wereld van de literatuur. Om dit te beklemtonen heb ik eens in de galerij Pluskern te Gent (een galerij die vooral aandacht had voor geometrische kunst, voor minimal art en arte povera!) een tentoonstelling gehouden. Die tentoonstelling bestond uit vijf grote doeken die onbeschilderd gelaten waren. In het midden van ieder

doek had ik met schablonenletters een kort beeldend gedicht gezet. Ik wou de vraag stellen: zijn dat nog gedichten of zijn het schilderijen?

Ik wou geen antwoord op die vraag. In een begeleidende tekst schreef ik toen: 'Heel wat dichters houden er naast hun literaire ook nog een plastische activiteit op na. Bij mij slorpt het ene het andere op. Ik wil de grens wegnemen in die zin dat schilderen b.v. het einde zou betekenen van het schrijven van gedichten. Ik reageer mijn plastische ingesteldheid in woorden af. Het gaat bij mij om een spanning tussen woord en beeld. Kan het visuele beeld dat in een tekst wordt opgeroepen wedijveren met het picturale? Als ik BOOM schrijf zie ik dan evenzeer een boom als wanneer ik hem schilder?

- *Die doeken en ook die doos met de Keyser, kwamen die niet overeen met de doelstellingen van Segers, die toch ook zocht naar nieuwe middelen om poëzie te brengen?*

- Gerd Segers wou met zijn uitgaven uit het boekje weg. Hij wou het gedicht ook qua presentatie uit de sakrale hoek weghalen. Hij wou poëzie in een vorm brengen die goed paste in het leven van alledag. Toen we die doos maakten, kende ik Gerd Segers nog niet. Maar tot op zekere hoogte stemde ze wel overeen met zijn doelstellingen. Denk ik toch. Die doos zou een uitgave van het tijdschrift Revolver kunnen geweest zijn.

- *Reeds in je allereerste bundel 'Gitaar' blijkt je belangstelling voor de schilderkunst. De bundel bevatte versregels als 'Matisse zal lachend in mij kleuren'. Ook viel het veelvuldig citeren van kleuren op, 'de gele handen der taal', 'de rode flarden van de zon', 'het zilveren spel', 'wolken vol blauw'. Vanwaar komt die belangstelling voor de schilderkunst? Heb je er ooit aan gedacht schilder te worden?*

- Ik had een oom die nogal wat schilderijen had. Geen denderende moderne kunst hoor, maar werk van Saverijs, Pieter Gorus, Courtens, Cesar De Cock e.a. Toen ik daar als jongetje met vakantie ging, trokken die werken altijd opnieuw mijn aandacht. Het waren de eerste 'echte' schilderijen die ik zag. Op lange regendagen kon ik er soms geboeid zitten naar kijken. Wat me trof, was dat deze schilders de verf soms vrij los en dik durfden gebruiken, dat ze het beeld niet meer fotogra-

fisch-nauwkeurig weergaven, maar met vlekken, toetsen en bredere penseelstreken werkten. Kortom hun vrijer gebruik van de schilderkunstige middelen riep onbewust een picturaal gevoel in mij wakker.

Ik zou toen ook wel willen schilderen hebben. Op een paar niet noemenswaardige pogingen na is het bij dat verlangen altijd gebleven. Eigenaardig genoeg heb ik nadien voldoende aan mijn gedichten gehad om mijn plastische gerichtheid af te reageren.

- *Benevens de schilderkunst heeft ook de jazzmuziek je beïnvloed. Je tweede bundel 'Bluebird' verwijst naar Charlie Parker en ook in je bekroonde bundel 'Het Museum van de Zomer' komt een gedicht over hem voor. De muziek speelt in die vroegere bundel een grote rol. Zo heette de eerste afdeling 'Klankhuis' en komen er talrijke woorden in voor die verband houden met muziek. Beantwoordt die belangstelling niet aan het klimaat van die tijd, zoals men dit bij vele dichters in die periode weervindt?*

- Ja, het heeft vooral te maken met het artistiek klimaat van de vijftiger jaren. We luisterden nogal wat naar jazz, we hoorden en lazen er veel over. Heel wat schrijvers trokken er de aandacht op. Als piepjong dichtertje keek men daar naar op. Het was ook de tijd van de experimentele poëzie, van de lyrische abstractie, van de improvisatie. De jazz paste helemaal in die sfeer.

Voor Charlie Parker heb ik altijd een bijzondere voorliefde gehad. Zijn muziek maakte me altijd zo weemoedig, liet me alleen zijn. Er ging een verschrikkelijke eenzaamheid vanuit. In mijn bundel 'Het Museum van de Zomer' duikt inderdaad de naam van Charlie Parker plots weer op in het gedicht Yardbird. Yardbird was de naam die zijn vrienden hem gaven. Het is een gedicht dat handelt over een merel. In de periode dat dit gedicht aan het groeien was, las ik toevallig in 'De Haagse Post' een artikel in herinnering aan Charlie. Ik werd sterk aangegrepen door het verhaal dat Parker na een optreden dat veel geestdrift uitlokte, zei: 'Dank U wel, gewoon applaus is voldoende.' Die zin werd de sleutel voor mijn gedicht. Maar dit had niets meer te maken met de rechtstreekse invloed van jazzmuziek op mijn poëzie. Ik ben nu meer geboeid door de muziek die door de stilte wordt voortgebracht. Een paar jaar

geleden werd ik uitgenodigd om mee te werken aan één van de avonden gewijd aan ‘Muziek en Poëzie’ in de galerij Foncke te Gent. De opdracht luidde: gedichten of teksten maken bij muziek van Varèze, Pousseur, Fukushima, Bério. Ik heb toen vooral gedichten over de stilte gemaakt, over de leegte, over de afwezigheid van geluid.

- *In de bundel ‘Een konsumptief landschap’ vertoon je plots een heel andere houding tegenover de poëzie. Voor de afdeling ‘Een stukje omgeving’ heb je een motto gebruikt van de Amerikaanse beeldhouwer George Segal, dat ook jouw houding verklaart. Segal zegt: ‘Ik stel belang in het rondkijken in de wereld. Ik wil de wereld niet weergeven als een weerspiegeling van mijn eigen bloedvaten. ‘ Er is dus duidelijk een objectiveringsproces geweest*.

- Het ‘ik’ in mijn gedichten is niet het belijdende ‘ik’, maar het ‘ik’ van de maker, van de man die bezig is met het schrijven van gedichten en die daar o.a. ook over schrijft. Ik gebruik de poëzie niet om mijn allerindividueelste emoties rechtstreeks prijs te geven. Ik heb mijn persoonlijk gevoelsleven nooit belangrijk genoeg gevonden om het centraal in mijn gedichten te stellen. Dit betekent niet dat ik emotionaliteit wil elimineren. Geenszins. Ik wil echte de emotie zoveel mogelijk uit de aanwezigheid van de dingen zelf of uit de spanning tussen de dingen laten spreken, een soort opgekropte emotie voelbaar maken.

Ik heb nooit rechtsteeks kunnen zeggen: ik ben droef, ik ben eenzaam. Dat ligt me niet, of liever, ik kan dat niet op poëtische wijze brengen. Anderen zullen dat wel voor mij doen, en daar vallen beslist mooie gedichten mee te schrijven.

Mijn gedichten zijn meer een uitnodiging tot de lezer om naar buiten te kijken en zwijgend de beklemmende aanwezigheid van de dingen te ondergaan. Ik stel hierbij mezelf niet voor het raam, ik doe hem niet naar mij kijken. Ik wil enkel wat naast hem zitten, hem het gevoel geven dat hij zelf in het gedicht zit.

- *Sommige gedichten zijn ook rechtstreeks geïnspireerd door de actualiteit uit de schilderswereld. Dat is o.m. het geval met het lange gedicht ‘Beervelde’*.

- Toen Roger Raveel met medewerking van Raoul de Keyser, Elias en Lucassen in 1966 de plastische happening in het kas-

teel te Beervelde verwezenlijkte, was ik daar mentaal nauw bij betrokken. Ik maakte het hele wordingsproces van dit project mee.

Deze schilderingen zijn uitgegroeid tot een soort van plastisch verhaal geïntegreerd in tijd en ruimte. Ik heb daar een gedicht bij geschreven, dat voor het eerst, samen met een reeks foto's van dit werkstuk, werd gepubliceerd in het tijdschrift ‘Ruimten’. Ik heb het een descriptief gedicht genoemd omdat het heel dicht het verloop van de schilderingen volgt. Het heeft zo'n beetje de functie van tekst bij een beeldverhaal. Ik heb me bijgevolg met deze tekst vrij nederig opgesteld. De bedoeling was niet een autonoom gedicht te maken. Dat is wel het geval geweest met het gedicht ‘Ode aan de Leie’ dat in het project ‘Raveel op de Leie’ werd geïntegreerd.

Dat moet niet gezien worden als een beschrijving van het werk van Raveel, maar als een zelfstandige tekst. Dat was zo overeen gekomen. Raveel zei tegen mij: ‘Kijk, ik ga iets doen met een schilderij en met het landschap, doe jij iets met een gedicht.’ Het is bijgevolg geschreven met een heel ander doel.

- *De kleine bundel ‘More is less’ bevat illustraties van Raoul de Keyser en verwijzingen naar de minimal art. Het is me opgevallen dat je in je poëzie ook naar de vorm streeft naar een uiterste reductie*.

- Eigenlijk waren dat geen illustraties. Opzettelijk hebben we de ene helft van het boekje aan de gedichten voorbehouden, de andere helft aan de zeefdrukken. De enige bedoeling was: een boekje maken dat ook wat de vorm betreft in overeenstemming was met de geest van de zeefdrukken en de gedichten. We wilden zeker niet elkanders werk illustreren. De betekenis van de samenwerking moest in de mentale verwantschap gezocht worden. Ik had wel eens geschreven dat de Keyers werk tot op zekere hoogte een soort van landelijke minimal art was. Ik dacht hierbij niet aan de kunsthistorische term ‘Minimal art’. Ik bedoelde daarmee een kunst die het met zo weinig mogelijk wil stellen, die haar eigen werkelijkheid is en zich tegelijkertijd vereenzelvigt met onopvallende stukken eigen omgeving. Ik was daar in mijn gedichten ook mee bezig. Na ‘Een konsumptief landschap’ en ‘Laarne’ wou ik het gedicht nog meer bevrijden van alles wat niet wezenlijk was.

De Nederlandse kunstenaar Ad Dekkers heeft eens gezegd: ‘Ik zou werk willen maken dat zo vanzelfsprekend is als het riet’. Dat vind ik prachtig geformuleerd. De reductie in mijn gedichten ligt wel enigszins in de lijn van die betrachting.

- *Heeft die drang naar eenvoud iets te maken met de zogenaamde democratisering van de poëzie zoals sommige neorealisten het hebben verkondigd?*

- Democratisering van de poëzie kan men op twee verschillende manieren interpreteren. Meestal denkt men bij democratisering aan een ruimere verspreiding, aan het bereiken van een zo groot mogelijk publiek. Om dit te verwezenlijken zijn sommige dichters een verstaanbare, eenvoudige taal gaan gebruiken, een taal die rechtstreeks overkomt bij de massa. Ze wilden een poëzie die onmiddellijk ‘verbruikbaar’ was. Op die manier kwamen hun gedichten soms dicht bij luisterliedteksten te liggen.

Onder democratisering van de poëzie heb ik altijd iets heel anders verstaan. Voor mij was democratisering veeleer het in het gedicht opnemen van nog onpoëtische, triviale dingen en toestanden en daardoor het gedicht binnenin aantasten. Het had iets te maken met schrijven in ‘the gap between art and life’. Het had ook iets te maken met een levenshouding die kiest voor het onopvallende. Ik meen dat het grote publiek dat juist niet wil. Het publiek wil opkijken naar iets. Het wil juichen, in hysterie gebracht worden. De kracht van het gewone interesseert het niet. Het publiek wil om de tuin geleid worden door valse illusies en schijn. Als men een gedicht maakt over een tak die breekt, of over het rimpelen van water, of over het donker dat in een gracht kruipt, of over een kubus of een stoel, dan is dat zeker niet spectaculair genoeg voor het grote publiek en gelukkig maar. Wie het publiek wil bereiken wordt zanger en speculeert op sensatie en goedkope sentimentaliteit.

Sommige nieuw-realisten spreken inderdaad over het begrijpbaar maken van het gedicht voor hun kruidenier of garagist. Ik heb daar nooit aan gedacht. Het reduceren, de eenvoud zijn bij mij (om een groot woord te gebruiken) meer een artistieke reflex, meer het gevolg van een levenshouding die ook tot uiting komt in de manier waarop ik een gedicht maak. Mijn ge-

dichten lijken eenvoudig omdat ik een zo groot mogelijke spanning probeer op te roepen door zoveel mogelijk weg te laten. Ik wil een sterke aanwezigheid door veel te verzwijgen.

- *Je noemt poëzie gelukkig toch geen eliteverschijnsel?*

- Neen, ik zou het geen eliteverschijnsel willen noemen. Poëzie moet voor iedereen bereikbaar zijn, in die zin dat iedereen in de gelegenheid moet zijn om ze te leren kennen en waarderen. Voor de rest is de dichter zelf verantwoordelijk voor de communicatieve kracht van zijn poëzie. Hij moet weten wat en wie hij wil bereiken en daar dan de consequenties van dragen. Maar communicatieve of minder communicatieve poëzie... ik vrees dat poëzie in onze maatschappij een zaak voor lief-hebbers zal blijven en die groep van lief-hebbers zal wel altijd beperkt blijven. Dit ligt voor een groot percentage aan de mentaliteit van onze samenleving en tevens aan de aard van het medium zelf. Gedichten dienen uiteindelijk om alleen mee te zijn. Ze verdwijnen in de massa of in een festivalsfeer tussen gejuich en popmuziek.

- *Verwijst de titel 'More is less' ook naar Mies van der Rohe?*

- We hebben die uitspraak los van het werk van Mies van der Rohe gebruikt. We hebben ons die zin a.h.w. toegeëigend. We vonden dat hij heel goed de inhoud van dat boekje dekte. Maar voor de rest wilden we niet wijzen op bindingen met constructivistische of Bauhausideeën, of met de Nieuwe Zakelijkheid of het functionalisme of wat dan ook.

- *Het gedicht zie je als een concrete gebeurtenis, zeg je in de bundel 'Laarne'. Je maakt ook vaak het verband tussen het object en het woord als symbool van dat object. Ik denk hier o.m. aan de versregel 'APPEL, een woord op papier'.*

- Toen ik aan die bundel 'Laarne' werkte, was ik inderdaad bezig met de relatie tussen het object en het woord als symbool van dat object en ook met het woord als concreet gegeven. De experimentelen hadden het woord zijn absolute vrijheid geschonken, ze hadden het van zijn versleten betekenis bevrijd. Ik wou nu het woord zijn eigen betekenis terug geven. Ik wou het terug gebruiken in zijn oorspronkelijke frisheid d.w.z. om het ding op te roepen waarvoor het staat. Het woord dat als de vinger van een kind naar het ding wijst.

Herman De Coninck heeft eens geschreven (in een recensie over mijn bundel Laarne) dat bij Claus het woord ‘gras’ hem altijd aan vrouwen deed denken en bij mij alleen maar aan gras. Dat vond ik heel juist gezien. Dat wou ik juist, dat het woord gras alleen maar aan gras doet denken. Maar tegelijkertijd wou ik dat enigszins relativeren door erop te wijzen dat zo een woord op zichzelf ook een concreet gegeven is, dat bestaat uit x-aantal letters op wit papier en dat in werkelijkheid het ding niet is dat het oproept. Het duidelijkst heb ik dat geformuleerd in het volgende gedicht:

> koren nog altijd
> koren: een woord
> met een landschap
> ernaast.

- *Eigenlijk roep je een arcadische werkelijkheid op in je gedichten. Dit betekent dat je ook als waarnemer een keuze maakt en slechts een subjectief deel van de werkelijkheid in je poëzie toelaat*.

- Ik heb al gezegd dat ik objectiverend werk in die mate dat ik de emotie uit de beschrijving van objecten of toestanden laat blijken. Maar ik ben heel subjectief in het kiezen van die objecten of toestanden. Ik werk een beetje als een organisator of regisseur van happenings. Ik schep in mijn gedichten de ruimte, baken het terrein af, plaats er de ingrediënten in, suggereer bepaalde verbanden. Voor de rest kan de lezer er zichzelf in plaatsen. Mijn gedichten spelen zich meestal in een arcadische werkelijkheid af omdat ik in een vrij arcadische werkelijkheid ben opgevoed en er nog enigszins in leef en daar zodoende ook het meest contact mee heb.

- *Je slaagt er ook vaak in de geest van de schilderijen van je vrienden Raveel, de Keyser, Lucassen met woorden weer te geven. Dat is blijkbaar met opzet*.

- Omstreeks 1965 schreef ik veel over het werk van die mensen. Ik voelde me erg bij hun werk betrokken. Het is dan ook begrijpelijk dat daarvan een invloed doorsijpelde in mijn poëzie. Ik vond het heel vanzelfsprekend dat veel van mijn gedichten in verband stonden met hun werk. In mijn recentste bundel ‘Het Museum van de Zomer’ is dat niet meer het geval.

- *Wat betreft de titel ‘Een konsumptief landschap’, verwijst*

die naar een soort konsumptiepoëzie?

- Je zei daarnet dat ik vooral een arcadische werkelijkheid oproep in mijn gedichten. Die arcadische werkelijkheid is (vooral bij ons in Vlaanderen) toch wel sterk aangetast door de konsumptiemaatschappij. In het kleinste dorp lopen betonwegen, zijn discounts en fabrieken binnengeslopen. Op een weide kan men een koe zien staan grazen naast een reclamebord of een benzinestation. In dorpsherbergen hangen foto's van Mud en de Stones boven de juke-box, enz... Over die veranderde landelijke werkelijkheid gaat het in mijn bundel 'Een konsumptief landschap'. Het is een landschap dat nog voor 50 t.h. aan het landelijke leven herinnert, maar anderzijds voor 50 t.h. het verstedelijkingsproces heeft ondergaan. Het adjectief 'konsumptief' wijst in die richting. Het is bijgevolg niet mijn beboeling geweest met deze bundel een soort konsumptiepoëzie te plegen. Ik wou er eerder een landelijke pop-art in verwoorden.

- *Poëzie schrijven blijkt voor jou vaak het betrekken van de werkelijkheid in de poëzie, maar tegelijkertijd ook het projecteren van de taalwerkelijkheid naar buiten. Er is daar dus een tweerichtingsverkeer, dat men bij de minder getalenteerde neo-realisten niet weervindt. Je laat deze twee realiteiten voortdurend in elkaar overvloeien*.

- Ik ervaar de werkelijkheid als een gedicht door ze in taal te vatten. Ik laat die werkelijkheid binnen in een gedicht en dit gedicht is dan op zijn beurt een werkelijkheid, een taalwerkelijkheid, waarin de relatie tussen mezelf, het gedicht (de taal) en wat er buiten ligt voortdurend wordt afgetast.

- *Die dubbele werking treffen we ook al aan in de bundel 'Laarne'*.

- In mijn bundel 'Laarne' wordt de relatie tussen gedicht en werkelijkheid eerder nadrukkelijk verwoord, m.a.w. die relatie is er veelal thema van het gedicht. Ik zit in deze bundel nog duidelijk 'in the gap between art and life'.

In 'Het Museum van de Zomer' vervloeien gedicht en werkelijkheid veel meer in elkaar, ze zijn meer één geworden. Hoop ik althans. Ik bedoel: onderwerp en de verwoording van dit onderwerp vormen meer een eenheid. Het gedicht wil zich hier in zijn structuur en in zijn verwoording als gedicht zoveel

mogelijk gedragen als het beschreven ding zich in werkelijkheid gedraagt.

- *Je bent lange tijd blijven staan op de grens tussen taal en werkelijkheid*.

- Dat is naar mijn mening praktisch niet meer het geval in 'Het Museum van de Zomer'. Het schrijven over de natuur valt er b.v. veel meer samen met het schrijven zelf.

De bijna onmerkbare maar intense spanning die uitgaat van heel eenvoudige dingen, een haag, rimpels op het water, wil ik in een taal overbrengen die in haar eenvoud eveneens een bijna onmerkbare spanning bevat. Zoals in het gedicht 'op eigen kracht' de rivier na het voorbijvaren van een kano zichzelf weer opspant, zo moet het gedicht na wat erin is gebeurd, zich op een vanzelfsprekend lijkende wijze weer opspannen. Mijn gedicht zou ik in de geest van de lezer aanwezig willen weten als een korenveld dat lichtjes beweegt in de avond of als het water dat uitrimpelt naar de oevers en dan stil ligt en wacht.

Dit is natuurlijk een utopie, maar daaruit put ik mijn kracht.

- *Eigenlijk schrijf je op een impressionistische wijze, zoals een schilder gebruik je een paar schaarse woorden op papier*.

- Ik heb in de grond altijd veel van de impressionistische schilders gehouden. Enkele jaren geleden wou ik dat van mezelf niet weten. Ik verzette me daar nogal tegen. Thans besef ik dat er wel iets van een impressionist in mij schuilt. Toch meen ik niet dat ik schrijf als een impressionist. Die schaarse woorden zet ik niet als een paar toetsen op papier. Ze zijn wat in essentie overblijft nadat ik lang met een onderwerp heb rondgelopen. In dit opzicht voel ik me meer een Mondriaan dan een Monet.

- *Het is me opgevallen dat je de hele tijd hebt gesproken over schilders waar je je mee verwant voelt of die je hebben beïnvloed. Zijn er dan geen dichters die dezelfde functie vervuld hebben?*

- Ik heb me van meetaf aan thuis gevoeld in het werk van Gaston Burssens en Richard Minne, ook de Chinese poëzie en vooral de Japanse haikoes hebben een diepe indruk op me gemaakt.

- *Waarop slaat de titel van je bundel 'Het Museum van de Zomer'?*

- In een museum toont men kunstwerken, sculpturen, tekeningen, schilderijen, projecten. Ik werd echter geboeid door allerlei dingen om me heen (vooral in de natuur) die me, door de evolutie van de tijd, meer en meer als geïsoleerd voorkwamen en mijn aandacht niet meer los lieten.

Een haag, een boom, een hooiopper, een door mensen gelopen wegel, dat zijn altijd intrigerende dingen voor mij geweest. Hun vanzelfsprekendheid maar toch mysterieus karakter heeft steeds mijn aandacht gaande gehouden. Ik wou ze in taal opnieuw ontdekken, ze 'in taal' aanwezig maken, of ze via taal even aanraken en tot kunst verklaren.

Op die manier wou ik kunst en leven enigszins verbinden. Dat zat eigenlijk al van meetaf aan in mijn poëzie: in de werkelijkheid lopen als in een gedicht, een gedicht als een stuk werkelijkheid ervaren.

Mijn gedichten in 'Het Museum van de Zomer' zou je een soort landart in taal kunnen noemen. Je kunt ze geen zuivere natuurpoëzie noemen. Ik heb die dingen niet beschreven om een terug naar de natuur te prediken, maar omdat ik er mezelf en mijn manier van schrijven het best kon mee vereenzelvigen.

- *Je ziet in de natuur ook geometrische vormen*.

- Ik heb me tot op zekere hoogte altijd aangetrokken gevoeld door het werk van Piet Mondriaan. Maar anderzijds zie ik mezelf vooral als een 'landelijke dadaïst'. Ik werk soms met grote vlakken in mijn gedichten, met woorden die enigszins als het rood, het blauw, het geel in Mondriaans schilderijen functioneren, maar ik werk ook met anecdotes, alledaagse zinnetjes, met spreektaal, met toeval.

Dat streven naar het absolute en naar het universele bij die Stijlmensen heeft me steeds kippevel bezorgd.

Die geometrische vormen die in mijn gedichten voorkomen hebben wellicht iets te maken met dat beetje Mondriaan in mij. Doch anderzijds zijn ze als tegengewicht bedoeld bij het beschrijven van zaken of toestanden die romantisch overbelast zijn. Als ik schrijf: 'een korenveld, geometrisch in zijn ruwe hoeken geduwd' dan relativeert dat geometrische het te romantisch geworden beeld van koren en omgekeerd wordt het geometrische door het leven aangetast, door die 'ruwe hoe-

ken’. Die geometrische elementen stellen me ook in staat het ding én als concreet iets, én als teken op te roepen. Ze stellen me in staat de aanwezigheid van de dingen te intensifiëren.

Gerard Walschap

Geboren te Londerzeel op 9 juli 1898. Woont te Antwerpen. Hij had reeds dichtbundels, toneelwerken en een kleine roman gepubliceerd toen hij in 1931 de Vlaamse roman vernieuwde met het ophefmakende boek 'Adelaide'. In 1936 ontving hij de Driejaarlijkse Staatsprijs voor de roman 'Trouwen' en in 1954 kreeg hij deze nogmaals voor 'Zuster Virgilia'. Eveneens in 1954 ontving hij de driejaarlijkse Staatsprijs voor Koloniale Letterkunde voor 'Oproer in Congo'. In 1965 viel hem de vijfjaarlijkse Staatsprijs voor zijn volledig oeuvre te beurt en in 1968 mocht hij uit de handen van Koningin Juliana te Amsterdam de Prijs der Nederlandse Letteren ontvangen. Hij werd ook kandidaat gesteld voor de Nobelprijs.

Dit interview verscheen in januari 1977.

- Gerard Walschap, na de publikatie van de twee lijvige boekdelen 'Gesprekken met Walschap' van Albert Westerlinck, waarin u uitvoerig uitleg verstrekt over uw oeuvre, van de roman 'Waldo' tot 'Het Gastmaal', wordt het nog moeilijk originele vragen over uw boeken te stellen. Wat mij echter intrigeert is waarom u op het voorstel van Westerlinck bent ingegaan. Zag u in een interviewboek een vorm van creativiteit? Of was het er u vooral om te doen enkele zaken, die misschien herhaaldelijk verkeerd waren voorgesteld, eindelijk recht te zetten?

- Het plan om die boeken te schrijven is uitgegaan van Westerlinck: 'Ik zal eens over u schrijven'. Wij zijn goede vrienden en op zeker ogenblik heb ik hem gezegd: 'Ik heb soms de indruk dat hoe meer ik schrijf, hoe minder ik begrepen word.' Ge hebt iemand boos gemaakt - en ik heb veel mensen boos gemaakt - met uw eerste boek. Tot uw twintigste en zestigste boek houdt hij dat in zijn mouw en vindt er nog iets tegen. Naargelang ge de goede dingen aanvult, werkt ge ook in uw nadeel en moedigt het onbegrip aan. Een ander voorbeeld: 'Zuster Virgilia', geschreven voor een non waar ik veel genegenheid voor had, een jeugdvriendin van mijn vrouw. Ze zegt mij: 'Waart gij gelovig gebleven, dan hadt gij voor ons mooie boeken kunnen schrijven.' Ik antwoord spontaan, zonder verder te denken: 'Maar dat kan ik nog. Ik zal het eens doen. Een boek schrijven dat gij mooi vindt, om u plezier te doen.' Ik heb dat gedaan en als ge het boek leest en er aan denkt dat twee regels mij geleid hebben, twee draden die ik vasthield in de doolhof: ik mag niet liegen en zij moet het mooi vinden, dan begrijpt ge heel het boek. Het is een poging om een feit zo objectief mogelijk te zien. Goed, ik ben echt ongelovig, zelfs antigelovig. Kon ik de godsdienst doen verdwijnen uit de wereld door op een knopje te drukken, dan zou ik het doen. Ik vind de godsdienst een last, de grootste tare die op de mensheid weegt. Wanneer nu zo iemand een boek schrijft...

- Maar toch hebt u geen invloed uitgeoefend op uw vrouw, die nog steeds gelovig is.

- Ik heb getracht haar mij te doen volgen, maar zij heeft niet gewild. Zoals veel vrouwen zei ze: 'Laat mij dat houden. Als

ik dat kwijt ben, ben ik alles kwijt.' Dan heb ik haar recht op een eigen keuze erkend. Was dat niet mijn plicht? Om voort tegaan, wanneer iemand die bekend staat als een militant ongelovige een boek schrijft waaruit duidelijk blijkt dat hij niet de godsdiensthater is die men van hem gemaakt heeft, zou men denken dat dit in zijn voordeel uitgelegd wordt. Nee, echte, goed gelovige katholieken, hoeveel weet ik natuurlijk niet, zijn ervan overtuigd dat het een list van mij is om de katholieken te lijmen. Er heeft mij een bevriend interviewer gevraagd: 'Zeg het mij nu eens, is het waar wat ik gehoord heb, dat ge eerst 'Zuster Virgilia' geschreven hadt omdat ge er niet kondt over zwijgen, en nadien, ontsteld door het feit dat ge u als katholiek hadt bekend gemaakt, die broerfiguur er aan toegevoegd.' Ik zei: 'Maar, mijn beste jongen, ik zal u het manuscript tonen, een groot register van het ministerie. Ik ben begonnen op de eerste regel en uitgescheiden op de laatste. Daar is niets in doorgehaald. Alles is in één adem, in twee maanden tijd in Menton geschreven.' Dat zegt u hoe dingen die duidelijk zijn en een bepaald iets helder en eenvoudig zeggen, verkeerd begrepen worden en hoe geleidelijk, naargelang ge misverstanden opheldert ze ook vergroot.

- *Dus, daarom bent u op het voorstel van Westerlinck ingegaan, om misverstanden op te ruimen*.

- Wel, het is ten eerste vleiend als iemand zulk voorstel doet. En al gauw had ik door wat hij eigenlijk wilde. Zijn beginsel waar maken dat alle kunst symbolisch is, misverstanden uit de weg ruimen en een daad van eenvoudige rechtvaardigheid stellen. Toen ik zag hoe hij over elk boek van bladzijde tot bladzijde vragen stelde, ging mij nog een ander licht op: dit is nog nooit gebeurd. Dit is een unieke gelegenheid. Dit is in de literatuur, voor zover ik weet, nog niet tot stand gebracht, een beschouwing van een criticus die de schrijver tegelijkertijd de gelegenheid geeft er zijn eigen oordeel over te geven. Dat heeft mij geboeid. Ik heb hem gezegd: We moeten goed afspreken. Alle vragen, die ge zult stellen, zal ik beantwoorden en het moet uw boek worden, niet het mijne. Hij las de boeken een voor een en kwam hier met zijn vragen over 'Bejegening van Christus', ik noem maar wat.

Daar zou ik dit willen over zeggen, dat vragen, wat denkt ge, is dat een goede vraag? Ja, ik zal daar dit op antwoorden. ‘Noteer het, want ge zult het vergeten.’ Ik noteerde het, hij gaf me een dubbel van zijn vragen, ging naar huis en ik stuurde hem mijn tekst na. Alles is mondeling overlegd, maar van die gesprekken is hier in de achterkamer niets onmiddellijk op papier gezet. Alles is door mij nadien welbewust en beraden op papier gesteld.

- *In deze gesprekken met Westerlinck zegt u: ‘Ik heb nooit naar een onderwerp, nooit naar een vorm moeten zoeken.’ Verder wordt daar niet op ingegaan. Nochtans lijkt me dit een interessante verklaring. Zij laat immers vermoeden dat het onderwerp, de inhoud van een boek bij u ook de stijl van het boek bepaalt*.

- Ja. Ik heb kinderboeken, essays, romans geschreven, ironische en tragische romans, die zijn allemaal verschillend van schriftuur, denk ik. ‘Bejegening van Christus’ is geschreven met de bedoeling een onderwerp dat binnen honderd jaar nog moet leesbaar zijn, een eeuwig probleem, te behandelen in een taal die na honderd jaar nog leesbaar is. Ik laat daar mijn eigenaardigheden, indirecte rede en wat weet ik al, waarvoor ik nu nog bekend sta, welbewust weg en schrijf zo klassiek mogelijk.

- *De meeste van uw romans zijn in de hij-vorm geschreven. Betekent dit dat u als verteller buiten de gebeurtenissen staat en een objectieve toeschouwer wil zijn?*

- Ja, dat is een principe. Ik vind dat een romanschrijver figuren creëert waar hij, of alsof hij, er tenslotte niets mee te maken heeft. Dat was mijn standpunt van in het begin. Dat is niet zo bij Marnix Gijsen die spreekt altijd zelf, hé. Ik zie daar wel de voordelen van, het behaaglijke, het strelende, maar het is mij te huiselijk.

- *Maar toch komt u persoonlijk tussenbeide in uw verhaal, als schrijver. Bijvoorbeeld in ‘Sybille’, waar u zich op het einde rechtstreeks tot uw dorpsgenoten wendt*.

- Ja, en ook in ‘Een mens van goede wil’. Ik spreek daar nu en dan zoals het volk, de gemeente spreekt over de persoon waar ik over verteld heb. Dat is het begin van mijn schrijven, ‘De dood in het dorp’ en ‘Volk’, waar ik tegen de mooipra-

terij die aan ons was voorafgegaan, het niet vertellen, het beschrijven, de goudsmederij van de literatuur, Toussaint van Boelaere, auteur van mee van het slechtste Nederlands dat toen geschreven werd, mij sterk maakte een kunsttaal te puren uit de volkstaal. Niet zo dat ik die taal schreef, maar het volk liet spreken. L.P. Boon heeft het goed gepreciseerd. Hij zegt dat hij schreef zoals het volk werkelijk spreekt en ik zoals de pastoor en de dokter zich aan de volkstaal aanpassen. Onze bedoeling, althans de mijne, was het volk het woord geven, niet mij een stijl. Natuurlijk schiepen ook wij ons zelf onze stijl en toen men die dan karakteristiek vond, mooi en wat weet ik heeft mij dat een zekere rust gegeven. Ik heb niet meer moeten zoeken naar mijn stijl.

Ik heb van dan af altijd aan mijn werk zelf de vorm kunnen geven die het vroeg. ‘Adelaide’, dat ik niet in de taal van het volk mocht schrijven, schreef ik als een intellectueel.

- *In uw vroege werken zoals ‘De dood in het dorp’, ‘Volk’, en ‘De wereld van Soo Moereman’, herkent men niet alleen de spreektaal van het volk, maar is er toch een sterke inslag van het volkse leven te Londerzeel. In hoeverre zijn deze verhalen de weerspiegeling van een bestaande realiteit?*

- Ze zijn er zo ver naast dat mijn oom, de peter van mijn broer, van mijn novellen zei: ‘Ja, goed, maar Gerard kent het volk niet, hij heeft altijd in de boeken gezeten. Fons had dat moeten schrijven, die ging met de mensen om.’ Het komt inderdaad niet overeen.

Ik wilde mij absoluut niet aan die realiteit binden. Een schrijver moet zijn vorm en zijn inhoud scheppen, zoals ik zei, niet een verslag maken. Als ik figuren genomen heb, die bestonden en in mijn romans gegevens uit de realiteit, was dat alleen om er zeker van te zijn dat ik niet op hol sloeg. Mijn fantasie was rijk genoeg om alles zelf uit te vinden maar ik heb mij aan de werkelijkheid vastgehouden. Er wordt nu een film over mij gemaakt voor de televisie en eergisteren zei hier nog iemand van de technici: ‘Verschillende mensen die ge beschreven hebt, leven nog.’ Ja, och arme, die hebben model moeten staan en herkennen zich aan de details, maar dat zijn zij niet. Het volk van Londerzeel herkent ze, vooral in ‘Volk’, maar tenslotte beantwoorden ze niet aan de realiteit en dat is ook

nooit mijn bedoeling geweest.

- *U hebt zich dus wel laten inspireren door mensen van Londerzeel, maar u hebt dit aangevuld met verbeelding*.

- Ja, in zelfgesmede volkstaal schrijven over het volk zoals ik het zie. Na mijn studies in filosofie ontdekte ik dat de boeren van Londerzeel even veel wisten als ik, maar het een beetje eenvoudiger zegden en dat men dan Aristoteles, Thomas, Kant, Einstein en Freud niet kent zolang men ze niet kan uitleggen in volkstaal.

- *Ik heb ergens gelezen dat u sommige verhalen zou gehoord hebben van uw vader, die een goed verteller zou geweest zijn*.

- Mijn vader was een groot verteller. Hij was verstandig, en raadgever van velen in Londerzeel, een boerenzoon, die veel wist over de boerenstiel en lang jongman gebleven was. Maar vertellen... Hij praatte graag, maar ge moest veel tijd hebben. Ik spreek traag, maar hij nog veel trager. Ik herinner mij dat hij ons op de schoot nam en met krijt op een lei een vogeltje tekende, een huisje enzovoort. Met kinderen bezig zijn, dat wel, maar een groot verteller was hij niet. Maar als ge in een café grootgebracht zijt, hoort ge veel vertellen. Als ik in die volkstaal schreef, hoorde ik een bepaalde boerenstem, een hoge vrouwenstem, een meisjesstem. Ik hoorde zoals Jeanne d'Arc, stemmen. Wat ik schreef werd mij gezegd. Het bleef mij bij met zijn lange, rustige '...enne...'. Dat zit in mijn ritme ook. Men zegt dat ik in een tornadotempo schrijf maar tenslotte schrijf ik met '...enne...'. Vader was een boerenzoon van het gehucht Sneppelaar. De hoeve was omringd door een haag, in die haag was een gat met een groeiselboog er boven, en als ge daardoor ging, stondt ge voor een sprookjeshuisje van Andersen, het huis van Soo Moereman.

Soo was een boerenknecht. Zijn vrouw naaide en hij kon wel wat groenten op zijn hofje winnen, maar hij werkte als jonge man bij mijn grootouders. Soo was een wonderverteller. Waar hij het gehaald had, weet ik niet. Hij sprak over boeken, maar ik heb er nooit een gezien. Een heel oud boek had hij gekregen van een pater van Bornem, zegde hij, dat is niet zo heel ver van ons en hij sprak over een toverboek, en een spreukenboek. Hij kon lezen. Vader, die nog als jongen naar hem was gaan luisteren, want ze mochten door het gat in de haag daar altijd

naartoe, zegde mij dat ook eens te doen. Ik ben tot mijn zeven, acht jaar, een paar keren, meer niet hoor, gaan luisteren. Altijd zat daar 's avonds volk, volwassenen en kinderen. Ik overschat die vertellingen in mijn werk niet, maar ik houd er van en ik denk dat men een buitengewoon hooggeleerde domkop moet zijn om daar boven te staan.

Die zeer poëtische nonsens weerspiegelt het prelogisch denkleven van ontelbare voorgeslachten overal ter wereld. Hij vult ontelbare levensverhalen van heilig verklaarde zonderlingen, vanaf de eerste pilaarheilige tot de negentiendeeuwse heilige pastoor van Ars en als de kerk er nog iets kon aan doen, dan geloofden wij het nu nog allemaal. En daarvan gesproken, als ik op mijn leeftijd iets goed heb gezien, dan was het ten eerste de vetbol van een noot dik op het voorhoofd van Soo, een vetbol waarin nog een apart verstand van hem zat en ten tweede een slimmigheid in zijn ogen dat ons zegde dat het hem niet te doen was om de waarheid en de werkelijkheid, maar om het vertelsel. Hij was een dichter. Uit genegenheid voor hem en om dat nog eens te beleven heb ik ‘De kaartridder’ en ‘De wereld van Soo Moereman’ geschreven.

- *Was er een aanleiding anders tot het schrijven van ‘De kaartridder’?*

- Marc Macken, directeur van de Academie voor Schone Kunsten, bracht mij naar huis na de begrafenis van Albert van Hoogenbemt en zei me: ‘Teirlinck gaf bij ons een facultatieve cursus in Nederlandse letterkunde, één uur per week. Wilt gij dat niet doen?’ Ik had vaak gezegd en geschreven dat het onderwijs in de literatuur niet goed gegeven werd en ik was benieuwd hoe slecht ik het zelf zou doen.

Ik heb het een jaar lang gedaan. Op zeker ogenblik zei ik in een les: ‘In perioden van bloeiende kunsten was er altijd onderlinge samenwerking. Ik ken maar één uitzondering: Vondel en Rembrandt waren tijdgenoten en het is niet meer te merken dat ze van elkaars aanwezigheid in Amsterdam afgeweten hebben. Waarom illustreert gij niet eens een oud of nieuw verhaal? Als gij tekent en geen tekst hebt beloof ik u er een bij te schrijven. Daarop zegt een De Vleeschouwer: ‘Ik neem u op uw woord. Ik geef tekenles in de rijksmiddelbare school van Maaseik, ik ben de bekende legende van de kaartridder van

Heppeneert bij Maaseik aan het illustreren en heb al zeven houtsneden gemaakt.'

Dat was goed werk. Ik ben beginnen te schrijven, maar dan weet ik altijd wanneer ik begin maar niet wanneer ik uitschei. Ik was weer in de stemming van Soo Moereman, ik kende het verhaal, de streeknamen die ik prachtig vind en ik deed zoals Soo Moereman die zelfs Londerzeel vóór of achter Brussel legde als het hem te pas kwam. De platen van De Vleeschouwer maakten het boekje voor de uitgever, Heideland, Hasselt, te duur. Mijn verhaal is apart verschenen. Ik weet niet wat geworden is van de houtsneden.

- *Heeft uw geboortedorp Londerzeel gediend als decor voor sommige van uw verhalen?*

- Het is niet zo eenvoudig. Ik heb vroeger gepolemiseerd met mijn goede vriend August Van Cauwelaert, over de vraag of de schrijver over zijn jeugd schrijft. Ik heb in Londerzeel gezegd toen ze me daar hebben gevierd: 'Het komt allemaal van hier, maar wat ik in het Londerzeels geschreven heb, is opgeraapt en doorgemaakt toen ik niet meer in Londerzeel was. Het zijn problemen die hier niet bestonden'.

- *Maar de verhalen uit 'Volk' wel*.

- Die wel, maar in het geheel van mijn oeuvre zijn zij maar een korte inleiding. Ze tonen een man die zijn gereedschap verzamelt, zijn hamer kiest, zijn zaag en zijn beitel. Meer niet. In mijn boeken staat wat een mens van 20, 25 jaar doormaakt hier en elders. Het heeft niets exclusief Londerzeels.

- *U bent in zekere zin de antipode van uw generatiegenoot Marnix Gijsen. Hij schrijft bewust voor een elite. U daarentegen had blijkbaar de bedoeling tegelijk voor intellectuelen en het gewone volk te schrijven*.

- Ik wen aan het uitwissen van de feiten in de loop der jaren, maar wil er dit maal nog eens aan herinneren dat ik behoor, met Marnix Gijsen, Wies Moens, Achilles Mussche, Antoon van Duinkerken, Jan Engelman, Hendrik Marsman en nog anderen tot een generatie die mondig werd na de eerste wereldoorlog en een einde wilde maken aan het estheticisme van vóór de oorlog. Als Marnix Gijsen in zijn Loflitanie van Sint Franciscus, zijn prachtige gelegenheidsgedichten, De Krantenvrouw, De Mislezer en andere, zijn kritiek op Karel Van De

Woestijne, zich bekende tot het volk en tot een kunst met menselijke inhoud, deed hij precies wat ik toen deed met de novellen uit ‘Volk’ en ‘De dood in het dorp’ en wat al de anderen van onze leeftijd deden die ik hierboven vernoem. Niet meer literatureluren. ‘Knielen zal ik tussen uw simpele luiden’ schreef Wies Moens. Henri Bruning wijdde een gedicht aan De Lantaarnopsteker. Van Duinkerken schreef: ‘In mijn bloed is de roep van mijn volk om uw glorie.’ Willem Ten Berge bezong de Liftboy. Marsman vroeg een mes om de weke plekken uit zijn hart weg te snijden.

Laat mij ook voor de zoveelste maal waarschuwen voor de onuitroeibare confusie dat een boek over volksmensen uiteraard volkslectuur zou zijn en een verhaal over stedelingen lectuur voor intellectuelen.

Ik vind het vriendelijk van u veel aandacht te hebben voor mijn Soo Moereman-vertellingen, waar ik veel van houd, maar zij hebben niets te maken met mijn werk. Mijn werk weerspiegelt mijn strijd om geestelijke vrijheid en ik heb die beschreven tot stichting van mijn volk, zo begrijpelijk mogelijk, voor zovelen mogelijk. Een bundel essays zoals ‘Muziek voor twee stemmen’ heb ik voor een elite moeten schrijven omdat de anderen het niet kunnen volgen. ‘Bejegening van Christus’ is voor een elite bedoeld. Geleidelijk ben ik voor dezen de schrijver van ‘Houtekiet’, voor genen de schrijver van ‘Volk’; voor nog anderen de schrijver van ‘Zuster Virgilia’ geworden. Ik aanvaard alle titels in dank als men mij maar zeggen laat dat ik nooit een enkele regel uitsluitend voor het volk heb geschreven.

- *Marnix Gijsen beweert dat hij geen verbeelding heeft. In uw werk heeft de verbeelding integendeel een grote rol gespeeld*.

- Ja. Vele lezers van ‘Een mens van goede wil’ hebben mij geschreven dat het hun leven weergeeft, maar voor zover ik weet is er geen mens van goede wil geweest, die gelijkt op Thijs Glorieus. Een vriend van mijn vader had de passie van Thijs voor rechtvaardigheid tot in het kinderlijke toe. Maar het fictieve dat ik de fictieve Thijs toeschrijf, is echt gebeurd, niet uit mijn duim gezogen. ‘Niets is in het verstand tenzij het eerst door de zinnen is gegaan’ zegt men in het Latijn. Zo is er ook niets in de verbeelding. Ik kan mij geen dier voorstellen

dat niet bestaat. De onbestaanbare monsters van Brueghel zijn samengesteld uit bestaande organen. ‘Een mens van goede wil’ bestaat uit twee anecdoten, die vader vertelde over zijn vriend en waarvan ik wist dat ze echt gebeurd waren. Dat is genoeg, dan zie ik zo een man, herken mijzelf in hem en schrijf. Ik liet toen mijn manuscripten lezen door Gust Van Cauwelaert en Marnix Gijsen. Ik bracht Marnix dus ook ‘Een mens van goede wil’, hij woonde toen honderd meter hiervandaan in de Sterstraat. Zijn vrouw zou hem er niets van zeggen om het gauw eerst zelf te kunnen lezen. Beiden komen 's avonds van de volgende dag en zij zegt dat ze het boek mooi vindt, maar een detail toch wat overdreven. De mens van goede wil is ordonnans en als de vrijers van de meiden komen, verdwijnen flessen wijn. Hij gaat naar de winkel andere kopen en legt er die voor in de plaats. ‘Dat geloof ik niet’, zei ze, ‘dat is volgens mij verzonnen.’ Marnix vroeg verbaasd of ik dat wist van hem. Hij vertelde graag over zijn soldatentijd, heeft er ook veel over geschreven. ‘Ik heb exact hetzelfde gedaan’, zegde hij. ‘Ik stond in voor de kelders van het gasthuis in Leopoldsburg. Daar verdwenen geregeld flessen wijn en ik ging er kopen in de winkel en legde die op hun plaats. Ik dacht dat ik u dat verteld had.’

- *U laat uw hoofpersonage vaak allerlei ideeën verkondigen. Zijn dit dan ook de ideeën van de schrijver Walschap? Uw jongste roman, ‘Het Oramproject’ b.v. is een polemisch getint verhaal, waarin de hoofdfiguur Adi Breugelovs scherpe kritiek uitoefent op de hippies. Hij komt over als een aartsreactionair en een racist. Hij beschouwt immers Aziaten en zwarten als minderwaardig*.

- Een van mijn hoofdstelregels is dat een verhaal voor zichzelf moet spreken en niet rechtstreeks voor de schrijver. Laat deze een personage aan het woord om hem gestalte te geven of te laten deelnemen aan de lopende gebeurtenis, dan liefst niet met de woorden van de schrijver. In ‘Het Oramproject’ wijk ik voor eenmaal van die regel af. Ik ben het volledig eens met Adi Breugelovs. Als deze bij u overkomt, laat mij zeggen u vóórkomt als een aartsreactionair en een racist, is het uitsluitend doordat hij zichzelf ironisch zo noemt. Hij is de progressist en antiracist die hij altijd is geweest, maar hij heeft de

dwaasheid van zijn jeugd ingezien en wetend hoe dat hij bij zijn tien jaar jongere reisgezel zal overkomen, pardon vóórkomen, bekent hij zich tot de conservateurs en de racisten om hem te prikkelen tot een dispuut dat de reis zal veraangenamen en hen als twee Vlamingen in Zuid-Amerika nader tot elkaar brengen.

- *Velen vragen zich af in hoever u het met hem eens bent*.

- Vijfhonderd procent. Ik erger mij de ganse dag aan de krankzinnige paardengedachten die het volk worden ingepompt en door Adi bespot, het groter worden van de kloof tussen arme en rijke landen bijvoorbeeld, onze plicht de arme te helpen, of hun plicht zichzelf op te werken enzovoort, enzovoort.

Alle mensen hebben gelijke mensenrechten maar niet alle mensen zijn gelijk, ook niet alle rassen. Ze zullen dat ook nooit zijn. De Eskimos in de poolgebieden, de bewoners van de evenaar, zwart of bruin, zullen nooit het kultureel en het materieel peil bereiken van de gematigde wereldstreken. De zwarten hebben in vergelijking met de blanken tot nu toe niets gepresteerd, ons kolonialisme heeft henzelf en hun land een weg laten afleggen waar wij zelf duizend jaar meer over hebben gedaan en nu stellen ze zich aan als verwende, verwaande kinderen. De apartheid is een schandaal, maar de pretenties van de Amin Dadas en het racisme van hun volgelingen is een veel groter schandaal. Na de oorlog, in volle depressie, vroeg Willem Elsschot mij eens op straat: ‘Gerard, wanneer mag ik nu weer zeggen dat ik duitsgezind ben?’

- *Vindt u ook de Aziaten minderwaardig?*

- Ze zijn meer waard dan de negers, maar kunnen de vergelijking met het blanke ras evenmin doorstaan als zij en wij moeten dat inzien en durven zeggen, want wij zijn bezig onze zelfbewustheid en daardoor ons pionierschap te verspelen. De Aziaten, ik ben in China geweest tussen haakjes, hebben hun verdienste gezocht in duren, dulden, volhouden en in het steeds perfecter uitvoeren van wat ze deden en maakten. Daardoor hebben ze veel evolutie uitgesloten. In duizend jaar zien wij de Chinese kunst niet evolueren. Zij vinden er een groot verschil in, wij niet. Zij zijn trager geëvolueerd. Zij vinden dat naargelang iets moeilijker is, het ook mooier is. Uit een stuk olifantstand snijden ze een boom waarin elk bladje

uitgehouwen is, onder die boom zetten ze een pauw met een lange staart waarop de ogen te zien zijn. Ik zag een ivoren bol waar dertig bollen in draaien. Hun godsdienst vooral heeft hen arm en onderworpen gehouden en doen vooruitgaan al stilstaand.

- *Opvallend is dat u vaak een stamverband oproept. Er is ook een verbinding in de lotsbestemming of een overeenkomst met deze van andere figuren. Ofwel speelt de bloedverwantschap een grote rol. Wat betekent eigenlijk voor u dit stambewustzijn?*

- Ik ben erg gesteld op stambewustzijn, moet ik zeggen. Ik voel mij niet alleen een Walschap, een Vlaming, een Londerzelenaar, ik vind dat alles samenhangt en dat gaat tot aan het einde van de aarde. Ik behoor tot de mensheid. Als ge het diepste in mij zoekt, denk ik dat het een mens is die Walschap heet, Brabander is, Vlaming, Europeaan, wereldburger, blanke, alles bewust en trots, over alle huidskleuren, oogspleten, rassen, godsdiensten en zedeleren heen. In Congo was het eerste dat ik moest doen peter zijn bij een nichtje van mij. Ze kwamen me er uit de trein van Matadi naar Leopoldstad voor halen. Ik zei tegen de pastoor dat ik niet bereid was te zorgen voor een christelijke opvoeding. ‘In Congo gaat dat wel’, zei hij. Na de doop vroeg de pater mij hem op te zoeken in de pastorij. Ik ging en hij vroeg: ‘Wat komt ge doen? Wat wilt ge bestuderen? Als ik u kan helpen, graag.’

‘Pater, ik heb als conditie gesteld dat ik over deze studiereis niet moet schrijven en ik wil niet dat ge mij iets zegt dat ik zou moeten weten. Ik kom alleen praten, kijken, luisteren, misschien leidt dat ooit tot iets. Maar gij die de eerste zijt met wie ik hier spreek, zeg me eens, hoe zijn de mensen hier?’ We waren in beneden-Congo, hij was van Etikhove, ik was daar tijdens de oorlog in een hoeve water gaan vragen voor mijn reservoir en dat was toevallig zijn thuis. ‘Ge kent de mensen van Etikhove,’ zei hij, ‘en die van Londerzeel, wel hier zijn ze precies hetzelfde, helemaal anders en toch identiek hetzelfde.’

- *Om nu weer terug te keren naar nog vroeger, kunt u even vertellen hoe u bij ‘Forum’ bent terecht gekomen?*

- ‘Forum’ was een stichting van Nijgh en Van Ditmar en

eerst zuiver Hollands. Maurice Roelants en ik werden door Nijgh en Van Ditmar, directeur Doeke Zijlstra, uitgegeven. Zijlstra zei ons: ‘We zouden wat abonnementen moeten kunnen winnen in Vlaanderen.’ - ‘Wel, zei Roelants, laat ons toetreden tot de redactie en ik maak mij sterk 200 abonnementen aan te brengen.’ Doeke Zijlstra vroeg: ‘Hoe? Propaganda maken? Gaat gij voor ons bedelen in Vlaanderen?

Dat niet. Forum kost ons nu 45.000 fr. per jaar, wat toen natuurlijk meer was dan nu, en dat hebben wij er graag voor over. Als gij er bij komt, hebben we de beste Vlaamse schrijvers er bij en dan geven we nog liever die 45.000 fr. uit. ‘Zo zijn Roelants en ik er bij gekomen en wij hebben, omdat de Hollandse redactieleden ook met vieren waren, Marnix Gijsen en Raymond Herreman er bij gebracht. een vriend van mij en een van Roelants. Gijsen was toen nog katholiek en het is door hem vooral dat het conflict om Varangot ontstaan is, maar hij had gelijk.

In de grond wilden wij alle vier het stuk weigeren omdat het een prul was. Ik wilde het zoals Gijsen, Maurice Roelants niet, omdat Varangot vrijde met zijn secretaresse, de zuster van Ter Braak, waar hij ook mee getrouwd is, meen ik. Herreman vond het opstelletje niet te scabreus en wilde het doorlaten desnoods. Roelants wilde het dus opnemen omdat hij niet durfde weigeren. Marnix Gijsen en ik bleven ons verzetten. Het stuk had werkelijk niets om het lijf. Zonder de zogezegde pornografie zou niemand eraan gedacht hebben het op te nemen. We hielden twee, drie vergaderingen om het bij te leggen en telkens werd het bijgelegd, vooral door Victor Van Vriesland, die meegaand was, maar Menno Ter Braak kwam thuis en schreef een brief dat hij zich bedacht had en niet zwichtte voor de oekaze van Mechelen. Die dacht dat Marnix Gijsen en ik naar Mechelen onze bevelen gingen halen. Het is jammer geweest, maar men moet er nu niet meer over klagen, Forum had zijn taak volbracht. Ik was zeer bevriend met Victor Van Vriesland, kon goed opschieten met Simon Vestdijk en heb veel gehad aan Menno Ter Braak. Dat zal u misschien verwonderen of niet, maar dat dogmatische van Ter Braak had ik graag. Hij was een onkreukbare, en was het omdat hij in mij de rebel waardeerde, ik weet het niet, maar wij kwamen goed overeen,

al was hij naar het schijnt een moeilijk man. In het voorjaar van 1940 ontving hij een gast en het eten werd opgediend in een soepterrien waar een stuk uit was. Mevrouw Ter Braak excuseerde zich. Ze wisten niet of het nog de moeite waard was een nieuwe kom te kopen nu de oorlog op komst was.

Mijn oudste zoon Hugo houdt ook veel van Ter Braak. Hij is diplomaat en toen ik hem vroeg wat hij wilde voor zijn verjaardag schreef hij mij: de verzamelde werken van Ter Braak die toen verschenen. Hij kent ze door en door. Toen Ter Braak zich gezelfmoord had schreef prof. Baur een stukje om dat af te keuren. Hugo is daar onmiddellijk op ingegaan en heeft Ter Braak verdedigd.

De beste kritieken over mijn werk zijn van Ter Braak. Ze staan nu allemaal in de verzamelde werken, zoals ze verschenen naargelang ik de boeken schreef.

- *Hebt u Eddy du Perron ook gekend?*

- Nee, een paar brieven mee gewisseld. Ik was niet zo op hem uit. Ik geloof niet dat hij even sympathiek was als Ter Braak. Hij woonde lang in België, was een rijke jongen, en een intieme vriendin van ons, van mijn vrouw en van mij, Alice Nahon, kende hem goed en sprak vaak over hem.

- *Hoe schrijft u uw romans. Maakt u vooraf een plan? Hoe is b.v. de trilogie 'De familie Roothooft' ontstaan?*

- Ik heb een idee en schrijf daarrond zo spontaan mogelijk. Ik laat iemand opkomen en weet niet hoe ik van hem afgeraak. Ik laat het boek gewoon zijn gang gaan. Vroeger wel te verstaan, tot vóór enkele jaren, want nu kan ik dat niet meer. Nu krab ik en haal door. Wat ik vroeger in twee maanden schreef, schrijf ik nu in twee jaar.

Vroeger had ik niets nodig, klad noch plan, ik schreef gewoon en vermeed zelfs hoofdstukken aan te duiden omdat men dan de neiging opdoet met orgelpunten te schrijven. Mooi eindigen op het einde van een hoofdstuk. Ik wilde dat men niet kon zien waar het hoofdstuk eindigde. Nadien, met een rood potlood, trok ik een streep tussen twee regels en daar begon het nieuwe hoofdstuk.

Toen ik 'Adelaide' schreef wist ik nog niet dat het een trilogie zou worden. Dat idee is nadien opgekomen, omdat het onderwerp niet uitgeput was en ik het eerste deel te pessimis-

tisch vond. Het was toch een bijzonder rijk en existentieel onderwerp, vond ik toen en nu nog. Al heeft het nu andere aspecten, het is in elk geval nog steeds een kern waar men rond kan schrijven zonder te literatureluren.

- *In twee romans, 'Zwart en wit' en 'Oproer in Congo' hebt u op de actualiteit gereageerd. Meende u daar als schrijver iets aan de bestaande toestand te kunnen veranderen of was dit uitsluitend voor u persoonlijk noodzakelijk deze problematiek te behandelen?*

- Ik denk dat een schrijver op belangrijke ogenblikken, en dat waren het toen toch, moet voor de dag komen. Hij kan zoals Sartre tribunalen oprichten, maar ik vind dat men het als scheppend kunstenaar moet doen. Trouwens, Sartre heeft dat ook gedaan. Ik wil hem nu niet de steen werpen. In mijn ogen is het een plicht. De vraag of het iets uithaalt, doet er niet toe. Ik ben ervan overtuigd dat het veel verandert, vast overtuigd en ik heb daar klare bewijzen van. Maar dat wil niet zeggen dat wanneer ik zulk een boek begin te schrijven, b.v. 'Zwart en wit', ik zeker weet dat het iets zal veranderen. Nee, voor mij volstaat het gevoel dat ik het moet doen, wat er ook van komt. Op dat moment was het ook een beetje gevaarlijk, hé. Men heeft het mij dan ook kwalijk genomen in Nederland. Mijn goede vriend Van Vriesland ben ik daardoor kwijtgeraakt, een van de beste vrienden die ik gehad heb.

- *Ik bezit hier een boek, 'De pacificatiepartij', dat u onder het pseudoniem C.J.M. Adams in 1946 uitgaf. Waarom deed u dit niet onder uw eigen naam?*

- Het boek bevat een gedroomde formule voor een wijze waarop de weerstand en de zwarten elkaar konden vinden. Het waren in deze zin twee dezelfde typen van mensen dat ze het openbare leven belangrijk genoeg achtten om er alles voor op het spel te zetten. Onze beste mensen eigenlijk.

Ik herinner mij dat de communist Tralbaut, die tijdens de oorlog zijn overbuur Van De Walle, vader van acht kinderen of nog meer, naar het Oostfront zag vertrekken, om het geloof te verdedigen tegen het communistisch monster, mij enkele dagen na de bevrijding zegde dat hij diepe eerbied gevoelde voor die man. Ik wilde onze Tralbauts en Van De Wallen elkaar de hand doen reiken en de kansen van deze utopie niet verminde-

ren door er de naam van een omstreden auteur aan te hechten.

- *Toen u 'Nieuw Deps' publiceerde, hebt u gezegd dat er nog verscheidene vervolgdelen op 'Houtekiet' zouden komen. Die komen er nu wel niet meer?*

- Nee. 'Houtekiet' moest heel wat anders worden. De oorlog is er tussen gekomen. 'Houtekiet' is juist vóór de oorlog verschenen. Tijdens de oorlog schreef ik o.a. 'Denise', een boek waar men weinig over spreekt en dat toch, beweer ik, een goed verhaal is, niet in de lijn van mijn ander werk, meer objectief, maar goed geschreven en, zoals men tegenwoordig zegt, goed gestructureerd. Ik schreef het trouwens als vooroefening tot het vervolg op 'Houtekiet', zoals ik ook vóór 'Houtekiet' schreef om mijn krachten te verzamelen voor dat levenswerk. De naoorlog, de repressie en andere aangelegenheden hebben mij afgeleid.

Later heb ik 'Nieuw Deps' geschreven omdat 'Houtekiet' niet af was. Ik had willen en moeten voortschrijven en constateerde na twintig jaar dat er niets van in huis kwam. Ik heb geprobeerd, maar ben er niet tevreden over, het is niet wat ik wou. Was het mij meegevallen, had ik er een betere herinnering aan, dan was ik misschien weer in gang geschoten. De afstand was te groot. Ik was er niet meer dicht bij. Veel was anders geworden.

Ge moet weten dat ik reeds voor de eerste wereldoorlog bewust heb geleefd. Ik was in 1914 zestien jaar oud, heb die tijd dus vrij goed gekend. Dan vier jaar oorlog, bezetting en hongersnood. Daarop volgde de periode tussen de twee wereldoorlogen, waarin ik eigenlijk op volle kracht geleefd heb. Dan weer vier jaar oorlog en weer een nieuwe periode waarin mijn krachten slonken. Twee boeken, in twee verschillende perioden, met vier jaar oorlog ertussen, kunnen niet aan mekaar gepast worden.

- *'Een mens van goede wil' is door de A.V.R.O. en de B.R.T. bewerkt geworden voor de televisie. U hebt ook zelf rechtstreeks voor de televisie geschreven. Wat zijn uw ervaringen met dit medium?*

- Met alle veruitwendigingen van zijn verhalen en toneelspelen heeft een schrijver onaangename ervaringen. Dat wil niet zeggen dat wat er van gemaakt wordt niet goed is, maar dat

het niet kan overeenkomen met zijn tekst. Hij heeft in de rol een lange magere gezien, er verschijnt een korte dikke en hij denkt dat zijn stuk mislukt is, alleen al daardoor. Ik heb acht televisiespelen geschreven, die allemaal opgevoerd zijn. In één ervan, ‘De Gieren’, sterft een taxichauffeur aan zijn stuur. Hij heeft zijn ontslag al gegeven, maar hij wordt nu en dan nog eens geroepen 's nachts door een kameraad, die hem dat gunt, want hij is afgekeurd voor zijn dienst. Hij sterft op de plaats waar hij gevraagd wordt door een paartje, dat te lang gevrijd heeft en niet meer naar huis kan. Die twee jonge mensen lopen weg, bang er in betrokken te worden, want dan weten hun ouders dat ze daar aan het vrijen waren. Er komt een clochard langs die ziet dat de man dood is. Hij steelt eerst zijn portefeuille, dan zijn uurwerk. Hij vindt het kostuum nogal schoon en rijdt de taxi naar een garage. Daar kleedt hij die man uit, trekt zijn kostuum aan en rijdt weer weg om zich van het naakte lijk te ontdoen. Terwijl hij rijdt wordt in de radio, die aanstaat in de auto, een idealistische toekomstvisie voorgelezen van de mens. Aan de haven waar het nogal eenzaam is, moet hij die naakte man uit de auto stampen zonder er voor te stoppen. Dat was voor mij uitgeplunderd worden tot op de huid. Het is door die brave Mark Liebrecht geregisseerd, een engel van een man en een verdienstelijk componist, geloof ik, die het spel op zeker ogenblik geritmeerd heeft op de begeleidende muziek, maar dat ruwe van het verhaal niet heeft durven geven, zodanig dat het, goed of slecht, in elk geval niet was wat ik geschreven had.

‘Een mens van goede wil’ is met veel talent door Nel Bakker bewerkt, met nog meer talent door Josine Van Dalsum gespeeld en door John Van De Rest met al de nodige middelen gerealiseerd. Paul de Geldere heeft een schuur getimmerd in de ateliers van de B.R.T. zoals ik nog nooit een schuur heb gezien, zoals Rubens er geen geschilderd heeft. De hoeve, die ze ervoor gevonden hebben, is buitengewoon. Het dorp, Beert, dat voltallig heeft meegespeeld, ik vind het allemaal schitterend. Maar denk eens even na, de meesten hebben er geen vermoeden van en de schrijver mag het ook niet te luidop zeggen, want dan noemt men hem ondankbaar, maar als ik schrijf dat Thijs een rolstoel maakt om de boerin, die niet meer kan

gaan, naar de kerk te kunnen voeren, waar ze nog eens de kruisweg kan doen, en dat hij weer met haar terug naar huis keert, dan hebben we: rolstoel, boerin, Thijs, kerk en de weg naar de kerk. Ik heb die al schrijvend in mijn verbeelding gezien, zeer duidelijk en in de televisie zie ik iets totaal anders. Honderd lezers van mijn boek zien honderd verschillende rolstoelen, boerinnen, kerken. Honderd televisiekijkers zien identiek dezelfde stoel, boerin en kerk. Dat is natuurlijk niet te vermijden, maar men moet dan ook niet denken dat de film het boek is. Dat is allemaal geen kritiek maar een constatatie. Een boek kan vertaald worden in een andere taal, niet in een andere kunst. De kunsten zijn onderling onvertaalbaar. Neem het mooie sonnet van Hélène Swarth: 'Nu rijpt de herfst de rijkgebronsde peren, de blozende appelen glanzen in de schaal', een beschrijving van een schaal met fruit op een tafel. Nu kunt ge aan de hand van dat gedicht een schaal wedersamenstellen met hetzelfde fruit, maar dan hebt ge het gedicht van Hélène Swarth niet. Ik bedoel dat daar uit volgt, en daar houden de meeste mensen geen rekening mee, dat men van een boek niet kan zeggen dat het goed of slecht is na de film te hebben gezien. Het boek kan goed zijn en de film slecht en omgekeerd. 'Pallieter' is niet eerst en vooral alles wat Pallieter doet en zegt, maar de verzameling van woorden waarmee Timmermans die daden beschrijft en die woorden weergeeft.

Dat neemt niet weg dat de uitzending een groot succes is geweest. De reeks is ook in Engeland uitgezonden en het boek werd er uitgegeven. En daar staat iets heel moois: de inleiding stipt aan dat het specifieke van de mens van goede wil is dat hij niet wil leren van de slechte ervaringen, die hij opdoet met zijn drang naar rechtvaardigheid, maar volhoudt tot het einde. Dat heb ik bedoeld. Hier heeft niemand dat gezien of gezegd en de Engelsen zetten het vooraan.

- *Zitten er autobiografische elementen in uw boeken?*

- Mijn romans bevatten mijn opvattingen, neigingen, beginselen, ervaringen. Ge moet van goede wil zijn. Ge moet trouwen. Ge moogt niet alleen blijven. Ge moet bij uw volk staan. Mijn boeken tonen wat Ik zelf zou willen zijn of doen, geïllustreerd in een fictieve figuur. Ik heb alleen maar over mezelf geschreven in die zin, maar geen autobiografie. Adelaide, al mijn

vrouwenfiguren ben ik tenslotte zelf. Maar het is niet autobiografisch, niet vader Cats-achtig huiselijk. Een figuur scheppen, ze daar neerzetten en ze laten handelen en spreken zonder er zelf in tussen te komen, dat heb ik gepoogd. Grote kunst, zegt Marnix Gijsen, is altijd romantisch. Ik heb graag een romantische inslag.

- *Uw schriftuur is eigenlijk een vermenging van realisme en romantisme. Voelt u zich een realist of een romantieker?*

- Een romantische realist.

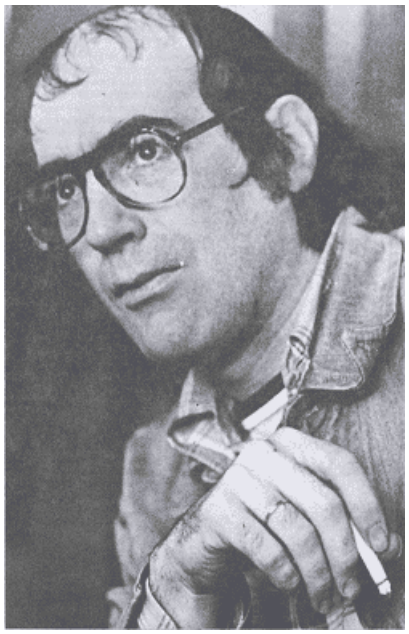
Herman De Coninck

Geboren te Mechelen op 26 januari 1944. Studeerde filologie te Leuven. Journalist.

Publiceerde: Lachen tot je zwart ziet (cursiefjes, 1968), De lenige liefde (gedichten, 1969), Woe is woe in de nedderlens (samen met Piet Piryns, interviews, 1972), Zo lang er sneeuw ligt (gedichten, 1975).

Bekroond met de Dirk Martensprijs 1976.

Dit interview verscheen in mei 1977.



- Herman, zes jaar na 'De lenige liefde' breng je een tweede dichtbundel 'Zo lang er sneeuw ligt'. Deze werd bekroond met de Dirk Martensprijs. Ik heb de indruk dat het uitgangspunt voor je gedichten persoonlijke emoties of herinneringen daaraan zijn. Het schrijven van poëzie zou dan neerkomen op het relativeren van deze emoties, o.m. door ze in contact te brengen met een andere, meer objectieve werkelijkheidslaag, en verder ook door humor en ironie.

- Ik heb nogal een hekel aan de term 'emoties'. Daar heeft de lezer namelijk niks mee te maken. Ik wil wel emoties opwekken, anders zou ik wellicht nooit dat directe en soms wel aangrijpend bedoelde toontje gebruikt hebben. Maar dat toontje is inderdaad zo bedoeld, dat wil zeggen: daar zit gezonde berekening achter, een bij voorkeur positief te interpreteren effectzoekerij. Als je niet naar je effecten zoekt, rateer je ze meestal, geloof ik. Daarom ook schrijf je zelden goeie gedichten met de neus op levensgrote emoties gedrukt, want dan ga je ervan uit dat die emoties ook voor de lezer groot zijn, terwijl je ze eigenlijk al schrijvend groot moet maken. En daar is afstandname toe nodig. De emotioneel ogende gedichten uit 'Zo lang er sneeuw ligt' zijn dan ook een paar jaar na de 'emoties' geschreven. De lezer heeft immers niks aan mijn emoties, ik wil hem alleen plezier doen beleven aan de zijne. Dat komt neer op maakwerk. En dat maakwerk is des te beter geslaagd in de mate dat de lezer er geen maakwerk meer in herkent. Wat overkomt als ver gezocht, is meestal niet ver genoeg gezocht, geloof ik.

Je zou schrijven met orgelspelen kunnen vergelijke, je weet, als je deze toets uittrekt, dat je dan dit of dat klankeffect krijgt. Op die manier moet je ook je taalapparaat beheersen. Anders krijg je wat je in puberteitspoëzie zo vaak meemaakte: de op zijn minst als vertolking van het wereldleed bedoelde verzen veroorzaken alleen maar gelach: omdat je de verkeerde toets hebt uitgetrokken, omdat je je instrument niet kent. Ik heb trouwens nogal de indruk dat een aantal dichters bij ons, een vroegere Marcel van Maele bijvoorbeeld, gewoon met hun kont op het hele toetsenbord tegelijk ging zitten. En een ander aantal dichters produceert dan weer een zo hoge, schril individuele toon, een soort hondenfluitje lijkt het wel, dat niemand

anders het echt hoort.

Mijn ik is geen allerindividueelste ik, hoop ik. Rutger Kopland schrijft in een van zijn bundels: ‘het werd weer stil als toen ik niemand was’. Dat soort ik bedoel ik, het ik als eigenaar van een soort gemene deler van emoties, met de herkenbaarheid vandien. En ook daar is dan weer afstandname toe nodig. En als je daar dan toch voortdurend mee bezig bent, met die afstandname - hoe begaan je ook bent met de dingen waarover je het hebt, poëzie is de grootst mogelijke afstandname bij de grootst mogelijke betrokkenheid, zei Simon Vestdijk - dan krijgen humor en ironie in één moeite door ook hun kans. Die behoren trouwens tot de effectzoekerij.

- *Opvallend is ook de badinerende toon die je gebruikt*.

- Ook dat behoort tot de effectzoekerij, maar ik hou van dat soort effect. Ik hou van badineren, een vorm van flaneren is dat, een hele dag levensbeschouwelijk étalage-kijken en misschien wel naar huis gaan zonder iets gekocht te hebben. Ik hou van boutades, van halve of driekwart-waarheden, die je bij een tiende Stella zegt, ik hou van ideologisch winkelen, me elke dag afvragen wat ik me nou als ideologie zou laten aanpassen - en dat moet dan iets zijn tussen anarchisme, trotskisme, linkervleugel-BSP-socialisme en gewoon maatschappelijk pessimisme in, maar het liefst van al heb ik de vier pakken tegelijkertijd in mijn kleerkast hangen.

Natuurlijk heeft het ook met onzekerheid te maken. Misschien is de humor uit de eerste vraag wel voor een stuk emotionele onzekerheid: ik stel graag de absoluutheid van gevoelens in vraag, aan dat zoontje waar je zo zielsveel van houdt, kun je ook wel eens levensgroot de pest hebben, en achter een begrafenisstoet aanlopend denk je wel eens: héhé, straks lekkere boterkoeken - zoals ik in een recent gedicht schreef.

Anderzijds twijfel ik niet alleen graag aan grote gevoelens, maar ook aan grote waarheden. Bij ons op de redactie (Humo) zit er b.v. een nogal stevige marxist, die tegelijkertijd beweert dat de toespraak van Seattle uit 1855 tot de president in Washington (Seattle was een Indianenopperhoofd) op z'n minst een even belangrijk document is als het Communistisch Manifest. Daar hou ik van. Ik doe haast wekelijks interviews, en dat bevalt me best. Ik ben vragensteller van beroep, geen antwoordgever.

- Lionel Deflo heeft je bij het samenstellen van zijn bloemlezing ingelijfd bij de neo-realisten. Wat was je reactie op deze inlijving bij een groep waarin toch weinig talent zit en hoe sta je tegenover de andere dichters uit deze groep?

- Het gekke is dat haast niemand van die neo-realisten gezegd wil hebben dat hij neo-realist is. Mij stoort het niet, als ik dan toch in een stroming moet opdraven, liever bij de neo-realisten dan bij de neo-experimentelen. Ik heb niks tegen stromingen, ik kan zwemmen, haha. En ik heb niks tegen een huis-tuin-en keukenpoëzie zoals de nieuw-realisten die soms wel schrijven, als je tenminste in die keuken ook Vrij Nederland leest of The Observer of zo.

Maar ik heb altijd wel het meeste plezier gehad in het werk van mensen die nergens thuishoorden, Pierre Kemp, Leo Vroman, Hans Lodeizen, Kopland, Fritz ten Harmsen van der Beek, de laatste Buddingh', Wilfred Smit. Judith Herzberg. Afgezien van Fritzi ten Harmsen zijn dat allemaal mensen die zo pakkend en helder en zo akkuraat mogelijk zeggen wat ze te zeggen hebben, en die dat ruim voldoende vinden. Een stroming hoeft dat niet te wezen, je hebt dat soort dichters altijd wel in en naast en voor en na alle stromingen gehad. De dit - is al - meer - dan - genoeg - voor - een - stroming - Stroming, zou je kunnen zeggen. Daar wil ik wel graag toe behoren.

Ik ben absoluut voorstander van verstaanbaarheid. Dat wil niet zeggen: van de absolute simpliciteit. In de perfect verstaanbare poëzie van Kopland zit meer ingewikkeldheid dan in de onbegrijpelijke poëzie van van Maele. Verstaanbaar schrijven behoort gewoon tot de opdracht, vind ik. Iedereen kan de beste dichter ter wereld worden in een taal die hij zelf uitvindt, en levenslang voor eigenlijk niemand schrijven dus. Maar het gaat er nu juist om dat je zo inventief mogelijk tewerk gaat in een taal die niet van jou alleen is. Anders zet je jezelf als dichter buitenspel.

Daar komt bij dat ik het nodeloos ingewikkeld-zijn altijd dubieuze redenen vind hebben, kijk maar naar het politieke jargon, het Wetstraat-taalgebruik, de taal van een Willy Claes, de geheimtaal van dokters: in al die gevallen, ook in onverstaanbare poëzie, heeft taal dezelfde functie als de witte jas bij een dokter: je houdt er ondeskundigen en ongewenste potten-

kijkers mee op afstand. Ik vind het de grote verdienste van het nieuw-realisme dat ze die taalkundige buitenspelval opnieuw heeft opengesteld, dat ze tot een aantal mensen gezegd hebben: hela, hela zo kunnen wij ook scoren, maar dat doelpunt is niet geldig.

Het nieuw-realisme heeft nogal wat post-experimentele taalin-flaties gesaneerd. En bij ons was dat meer nodig dan in Nederland, vind ik. De woordovertolligheid is typisch Vlaams, het liever tien woorden gebruiken dan één, dat is een soort over-kompensatie van taalachterstand en woordonzekerheid.

- *Maar je had toch wel een verschijnsel als Lucebert in Nederland*.

- Ja, maar ik heb de indruk dat die nog tamelijk logisch met taal bezig was, met de dikke Van Dale erbij. Ik had niet de indruk dat hij er met tien petten tegelijk naar gooide, zoals een Van Maele of een Max Kazan. De voorliefde voor exactheid, het woord als de kortste afstand tussen betekende en betekenis, die hebben wij niet. Daartoe hebben wij bij ons ook niet voldoende taalgevoel, geloof ik, om te weten: dat éné woord is exact en al de rest zit er net iets naast. Dus gebruiken we maar liever vijf woorden, om zéker te spelen. De Vlaamse literatuur heeft wat te betekenen gehad zolang ze ongegeneerd Vlaams durfde te zijn. Nu schrijft men een soort Mark-Galle-taal, een tweede taal die onvoldoende gekend is en die trouwens bij elke serieuze uitgever door een Nederlander gerewrited wordt.

- *De experimentele dichter probeerde het onuitsprekelijke te verwoorden. Nu heeft de neo-realistische dichter veel minder ambitie. Hij wil eerder het alledaagse venvoorden, wat op een verarming neerkomt*.

- Tja, je mag wel proberen het onuitsprekelijke te verwoorden, op voorwaarde dat het lukt. In het voetbal worden de goede intenties evenmin gehonoreerd, je moet scoren of er wordt niet langer over gepraat. In die zin ben ik niet zozeer voor resultaatsvoetbal - want dat is lelijk - maar wel voor resultaatspoëzie. Veel te veel experimentele poëzie blijft voor mij zonder resultaat.

- *Betekent het neo-realisme desondanks geen verarming van de poëzie? De woordenschat wordt met opzet beperkt gehouden, alle zogenoemd elitaire woorden worden niet meer ge-*

bruikt omdat ze de onmiddellijke verstaanbaarheid in de weg staan. De experimentelen hebben gestreden om een hele reeks woorden, die vroeger als a-poëtisch werden gebrandmerkt, te doen aanvaarden. De neo-realisten verwerpen een deel van deze verworvenheden opnieuw.

- Je bedoelt dat Achterberg nogal wat scheikunde in zijn titels te pas bracht, dat Lucebert zijn lief wel eens 'mijn kneedbaar smeltpunt' noemde, en Hans Andreus sprak van 'mijn eiland sicilië'. Ik denk dat het daar al lang niet meer om gaat, hoor. Ik zie in het neo-experimentele dichten, netzogoed als in de vroegere traditionele poëzie waartegen precies gereageerd werd, een nieuwe retoriek ontstaan. In de traditioneel rijmende poëzie werd de retoriek in de hand gewerkt door het rijm, je kan niet rijmen op herfst, dus kies je voor najaar. Je kan niet rijmen op avond, dus is het altijd nacht. Bij de neo-experimentelen wordt een gelijkaardige woordkeus-vereniging opgelegd door het stafrijm in plaats van door het eindrijm, maar het komt op hetzelfde neer. Kijk, ik neem hier een bundel van Van Maele uit, even bladeren, pagina 8, 9, 10, neem pagina 12, daar heb je het al: 'Maar dàt is de hoop: het zachter geweld, het wijder warmer wilder weten.' Even verderblaren, pagina 20 - je moet er echt niet lang naar zoeken: 'verbluffend verblijf. vuurkreet, vallende valk: vloekend vindt de dichter het zoekend woord.'

Dat is, onder invloed van de alliteratie een tot alleen nog maar aristocratische woorden beperkte taal. Terwijl ik, na net zo gauw-willekeurig in mijn eigen bundeltje bladeren, de termen leuven anno 1975, één april, madurodam, amsterdam, proletariaat, johan cruijf, clown august en tante bertha vind - en dan zit ik nog maar op pagina 13. Ik geloof dat het minste wat je daarbij kan constateren, is dat het met opzet beperkt houden van de woordenschat meer bij de neo-experimentelen gebeurt dan bij de neo-realisten. Okee, ik ben helemaal geen voorstander van de absolute tevredenheidspoëzie die er hier wel eens geschreven wordt, en ik heb het evenmin erg begrepen op de 'lees maar, er staat alleen wat er staat' -poëzie. Verstaanbaarheid kan ook wel eens betekenen: lees maar eens vijf keer, want er staat wel wat er staat, maar nog veel meer. Het understatement is een middel daartoe, verzwijgen kan een vorm van

beter zeggen zijn. Terwijl nogal wat experimentele poëzie op mij het effect heeft van lees maar, er staat niet eens wat er staat.

Ingewikkeldheid is gemakkelijk, paradoxaal genoeg ook zelfs voor de lezer. Bij hermetische poëzie heb je bij wijze van spreken achter elke zin een uitroepteken staan, let op, dit moet wel iets bijzonders wezen, want we begrijpen er niks van! In een verstaanbare tekst heb je die uitroeptekens niet, maar daarom juist ben ik ervan overtuigd dat vele lezers nogal eens over de subtiliteiten heen lezen.

En om nog eens op die alledaagsheid terug te komen: Buddingh' schreef destijds boven zijn bundel 'Deze kant boven' het motto van Hugo von Hofmannsthal: 'Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche.'

Dat geeft mooi het criterium aan voor deze poëzie: de alledaagsheid is een middel om andere dingen te zeggen, een manier om ook te zeggen wat je niet létterlijk zegt. Het verkleiningseffect, de afschuw voor grote woorden, de voorliefde voor verkleinwoorden, geen grootspraak, maar kleinspraak, zoals Hanny Michaelis ergens zegt, het gedetailleerd, bijna minuskuul weergeven van dingetjes, emotietjes, de precisie: dat kan allemaal een middel zijn om door het onder de loep nemen van iets minuskuuls, ineens veel meer te gaan zien. Als je goed een ster wil bekijken, zei Vestdijk al, moet je er vlak naast kijken. Maar het spreekt vanzelf dat, vanals er onder de 'Oberfläche' niks meer 'versteckt' zit, dat er van deze poëzie dan ook niks over blijft.

- *Je was destijds ook redactielid van 'Ruimten'. Kun je wat vertellen over het streven van dat blad, dat toch wel anders moest gericht zijn dan de andere tijdschriften van de neo-realisten, Kreatief, Yang en Revolver?*

- Ruimten was wel het eerste van al die bladen. We zijn ermee opgehouden omdat we eigenlijk een communicatievere poëzie nastreefden, terwijl er nooit meer dan 200 abonnees waren. Niemand had die colporteursbekwaamheid om ook met 'Ruimten' te gaan leuren, en een streven naar communicatieve poëzie, met niet meer dan 200 lezers werd op de duur al te contradictorisch, uiteraard. Wat ik van 'Ruimten' vooral geleerd heb, behalve het feit dat Ludo Abicht er als eerste in het Ne-

derlands taalgebied Neruda in vertaald heeft, is de maatstaf die Luk Wenseleers aanlegde voor poëzie. Alweer die begrijpelijkheid: als ik het niet begrijp, zei Luk, dan is het ook niet goed, want ik heb er tenslotte voor gestudeerd. Voor de rest plaatste hij graag opmerkingen in de marge van de tekst, in de trant van ‘eens goed vrijen, 't zal dan wel over gaan.’ Met andere woorden: het besef dat nogal wat literatuur overbodig wordt, achteraf een Ersatz blijkt, als je het leven zèlf au sérieux gaat nemen.

Achteraf is daar nog de invloed van de joernalistiek overheen gegaan, de absolute verplichting om de dingen begrijpelijk te zeggen, want je hebt een oplage in stand te houden. Een goed weekblad maken is moeilijker dan ‘Akademische Tijdingen’ maken. Ik schat de strikte literatuur dan ook niet zo vreselijk hoog. Om te beginnen is het een oud medium en kan ik me voorstellen dat jongeren zich eerder aangetrokken voelen tot teevee, film, pop. Dat de meesten zich hier nog altijd van de literatuur als van een boodschappenwagentje bedienen, is vaak minder te wijten aan het feit dat ze gekozen hebben voor de strikte eigenzinnigheid van de literatuur als medium, dan aan het feit dat ze gewoon ten achter zijn, en die andere, zich veel meer tot boodschappelijkheid lenende media, nog niet eens ontdekt hebben.

Verder heb ik ook wat het vakmanschap betreft soms meer waardering voor goeie joernalistiek dan voor literatuur. HP heeft ooit een serie verhalen ‘Schrijvers op stap’ gehad, waarin ze Jan Wolkers een trektocht lieten verslaan en Bob den Uyl een voetbalmatch - ik noem zomaar wat.

Daaruit bleek hoofdzakelijk dat de echte joernalisten dat beter konden. Ik vul al een paar jaar, in de eindejaarspop-poll van Humo, als beste schrijver de naam Martin van Amerongen in, van Vrij Nederland. Bij wijze van boutade, jawel, maar het begint me met de jaren ook meer te liggen, Kant noemde het karakteristieke van de esthetische ervaring een ‘interesseloos welbehagen’. Ik voel me de laatste tijd vaak beter bij een geïnteresseerd welbehagen of bij een overtuigend aan gepraat onbehagen. Misschien maak ik daarbij inderdaad alleen een uitzondering voor poëzie: daarin hebben woorden een zeer exclusieve aandacht voor elkaar, daarin leven woorden in commune, zou je kunnen zeggen.

- *Wanneer men je poëzie vergelijkt met die van de meeste andere neo-realisten, valt het op dat jij met de taal gaat werken, terwijl de anderen gewoon de alledaagse taal gebruiken in haar utilitaire betekenis*.

- Er gebeurt in een tekst toch pas iets vanals je inderdaad gaat werken met de taal? Werken is veel gezegd, spelen is juister. Dat gebeurt in betere gedichten altijd, het hoeven daarom geen woordspelingen te zijn. Maar je doet iets met je materiaal, een mededeling en état brut is geen poëzie, dus je moet er wat mee doen, ze vijf keer ondersteboven keren om een originele invalshoek te vinden: dat is ook al spelen. Of je kan een mededeling met iets verhelderends vergelijken: een beeld doet een mededeling zichzelf in een spiegel bekijken, dat is evenzeer spelen. Alles is spelen, en daar plezier aan beleven, het geven van dieptepassen met de taal, of de lezer op het verkeerde been zetten door hem net een schijnbeweging voor te zijn. De woordspeling is daar maar één voorbeeld van, maar één middel toe, net zoals beeldspraak zo'n middel is, de alliteratie, de klank, en al die middelen kunnen goed of slecht gebruikt worden, maar zijn nooit in se slecht.

In Nederland heeft men nogal wat modieuze bezwaren tegen de woordspeling. Kees Fens schrijft b.v. dat het gebruik van woordspelingen een laag-bijdegronds middel is geworden, sinds ook de reklame er zich van bedient. Maar de reklame bedient zich ook van substantieven en van adjectieven. Ik bedoel: het zijn allemaal middelen. Je kan wel zeggen: die en die woordspelingen zijn slecht, zijn ver gezocht (nogmaals, dat betekent dan dat ze niet ver genoeg gezocht zijn). Maar je kan moeilijk volhouden dat ze principieel niet deugen.

- *Je gaat vaak figuurlijke zinswendingen gebruiken in hun letterlijke betekenis, waardoor ook een soort humor ontstaat. Bestaat het gevaar niet dat je daardoor vervalt in een techniekje, dat - eens het verrassingselement uitgewerkt - krachteloos wordt?*

- Je bedoelt dingen als in ‘Hotel Eden’, een zwemgedicht, en die pik daarin die ineens ‘als een paal boven water’ staat? Godja, da's ook een soort woordspeling, natuurlijk. Eigenlijk is wat er in een woordspeling gebeurt precies hetzelfde als wat er in een beeld gebeurt. Je voegt twee betekenissen bij elkaar,

je laat ze op elkaar inwerken en voegt daardoor betekenis en inhoud toe. Als ik zeg ‘deze tuin van heden’, heb je daar twee betekenissen in, deze tuin van Eden, en van heden. Dat is toch net hetzelfde als wat in beeldspraak gebeurt, alleen zou die in dit geval langdradiger zijn: deze tuin van heden, dit ene uitgestrekte nu-moment, als een tuin zo groot, lijkt wel op een tuin van Eden - of zoiets. In dit geval kies ik voor de woordspeling, omdat ze een stuk bondiger is. Natuurlijk zullen er wel eens slechte woordspelingen in zitten, zoals je slechte beelden hebt. Een slechte woordspeling zou dan een gratuite woordspeling zijn, waar eigenlijk niks in gebeurt, waar je alleen een soort aha-effect krijgt van ik - heb - het - wel - gezien - hoor.

Overigens zijn al die middelen, woordspelingen, beelden, klankeffecten, allemaal estetizerend, maar dat moet dan maar. Ik zie voor de poëzie niet zoveel andere mogelijkheden. Ik lees poëzie nog altijd voor het hoe. Ook een Neruda of een Nicolas Guillen, de inhoud is dan meegenomen, maar het hoe komt eerst. En als ik andere effecten wil bereiken, wat-effecten, of 100-Watt-effecten, als ik agressievere of inhoudelijker dingen kwijtwil, gebruik ik daar andere vormen voor. Poëzie is nu eenmaal beperkt.

- *Je ziet het engagement niet in de poëzie zitten*.

- Dat is een kwestie van effectiviteit. Ik zou daar joernalistiek voor gebruiken. Het idee dat je met een oplage van 500 exemplaren iets zou kunnen veranderen, komt neer op een overschatten van de poëzie en een onderschatten van de politiek.

- *Op het omslag van je eerste bundel heb je laten afdrukken: ‘Gevoelens dienen niet alleen om beschaamd over te zijn, maar ook om ze te hebben. Je kan erin wonen.’ Daarmee verwijs je dus ook naar de inhoud van de gedichten, waarin persoonlijke gevoelens mogen verondersteld worden*.

- Ik weet niet of ik daarmee naar de inhoud verwijs: vanals je in die gevoelens gaat wonen, ga je die woning inrichten, vormgeven, zoals de titel van Hans Lodeizens dichtbundel ‘Het innerlijk behang’ bedoelt. Ik zie misschien in alles teveel de vorm, maar hoe dichter je er met je neus opzit, hoe meer de dingen, die aanvankelijk inhoudelijk leken, tot de vorm blijken te behoren. Ten opzichte van de oorspronkelijke ongevormde gevoelens, die je inhoud zou kunnen noemen, is b.v. ironie al

een vorm. Ook melancholie kan een vorm zijn die je aan pijnlijker gevoelens geeft, een vorm waarin ze tot rust komen. Dat soort dingen bedoelde ik in dit citaat, een poging om op je gemak te leren zijn in je emoties, terwijl je hele opvoeding je het tegenovergestelde heeft trachten aan te praten. Gevoelens dienen niet perse om mee naar de psychiater te lopen, je kan er ook in relaxen ‘als in een zetel’ - een beeld dat nogal eens opduikt.

- *Je schrijft inderdaad op verschillende taalniveaus, net zoals Roland Jooris trouwens. Je probeert de werkelijkheid in je gedicht te betrekken en ook de taalwerkelijkheid in de realiteit daarbuiten. Ik denk hier inderdaad aan het vers ‘in het woord zetel rust ik uit als in een zetel’.*

- In zo'n vergelijking zit een dosis romantiek: het verlangen om in een gedicht een gevoel van eigenlijk maar 20 seconden, langer te laten duren dan het duurt. Om op het engagement terug te komen: je zou kunnen zeggen dat het in poëzie om diepergaande vormen van protest gaat dan in joernalistiek of zo, om hopelozer protest ook, b.v. om protest tegen het voorbijgaan van de dingen, tegen vergankelijkheid. Door vakkundig en esthetisch en zo goed mogelijk met woorden te spelen, wil je eigenlijk vooral iets stevig doortimmerds maken, iets wat langer meegaat dan de voorbijgaande aanleiding ertoe. Omdat de emotie zelf zo voorbijgaand is, richt ik er een blijvend bedoeld grafmonumentje voor op.

Het is opvallend hoeveel poëzie er geschreven wordt uit gemis, ja, maar tegelijkertijd ook uit verzet tegen dat gemis. Achterberg schrijft een heel dundrukmissaal bij mekaar om een dode vrouw telkens weer voor de duur van een gedicht tot uiteindelijk niet veel meer dan een steriel diepvriesleven op te wekken, Pierre Kemp schrijft drie dundrukdelen om er een jeugd in te continueren die hij waarschijnlijk niet eens gehad heeft, Roland Holst om er een onbestaanbaar ‘eiland achter de tijd’ mee in kaart te brengen.

Poëzie is nooit gelijk aan de werkelijkheid, poëzie verfraait, schminkt bij, uit protest tegen het lelijke, of verlelijkt, uit protest tegen de schone schijn. Poëzie geeft op z'n minst aan de werkelijkheid een hogere concentratiegraad. Zelfs als je een gedicht over de verveling schrijft, mag dat geen vervelend ge-

dicht worden. Natuurlijk is dat een vorm van bedrog. Poëzie is een zo eerlijk mogelijk bedrog, en dat bedrog wordt nog subtieler door, zoals ik af en toe doe, de indruk te wekken dat je niet bedriegt, dat je inderdaad de werkelijkheid zoals die is, binnenhaalt. Zoiets als de leugenaar die beweert dat hij helemaal niet liegt - met een knipoogje erbij.

- *Je schrijft dus eigenlijk poëzie om een indruk, een ervaring vast te leggen, te bestendigen*.

- Ja, zoals je fotootjes in een album plakt, een poëzie-album. Je hebt iets om achteraf op terug te kijken, het is niet helemaal niks geweest, want het blijft naslaanbaar. Dat klinkt alsof mijn grootste drijfveer - althans tot het schrijven van poëzie - melancholie is, en dat zou wel eens kunnen. Ik heb ooit gezegd: 'als Nixon over meer melancholie had beschikt, had dat een paar 100.000 doden gescheeld.'

- *Toch lijkt me niet de melancholie, maar wel het autobiografisch aandoen van je poëzie de reden waarom in Nederland een criticus als Anton Korteweg er huiverig tegenover staat*.

- Ik geloof niet dat ik autobiografisch schrijf, ik geloof dat je het 'ik' in mijn gedichten gemakkelijk door een 'hij' kunt vervangen, alleen wordt de toon dan minder direct. Maar het is wel opvallend hoe uit de Noord-Nederlandse poëzie het ik wordt geweerd, op een moment dat er als nooit tevoren een echte boom van autobiografieën is. Misschien is de poëzie als genre snobistisch, wil ze het opzettelijk niet hebben van wat op het moment populair is. Maar het is wel onverstandig. Je zou het kunnen vergelijken met wat de BSP altijd gedaan heeft: ze heeft de Vlaamse Beweging laten schieten, en later ook het gauchisme van zich afgestoten. Met het gevolg dat er een aantal mogelijke kandidaat-BSP-ers nu in een andere partij zitten, in het eerste geval, of politiek dakloos zijn in het tweede geval.

Op dezelfde manier laat de poëzie kansen liggen. Op het ogenblik dat de hele popmuziek bewijst dat romantiek een blijkbaar toch essentieel element is van deze tijd, steekt in Nederland 'De Nieuwe Stijl' en zijn nasleep op, zowat de meest onromantische stroming die er ooit geweest is. En op het moment dat er een ongeziene belangstelling bestaat voor de autobiografie, wordt het ik uit de poëzie verjaagd. Ook hier gaan er mensen

overlopen naar een andere partij, in casu een andere discipline, de pop, of de hele dagboekentrend, en worden er een aantal mensen poëtisch dakloos - mensen die wel gevoel hebben voor poëzie, alleen niet voor deze poëzie.

Dat geldt hoofdzakelijk voor Nederland, omdat alles daar trendmatiger gaat. Zoals je van de lentecollectie van Dior kunt spreken, kan je het ook over de lenteaanbieding van De Bezige Bij hebben, elk jaar een nieuwe trend. En die trends lopen dan inderdaad wel enkele jaren op Vlaanderen vooruit. Roland Jooris heeft ooit eens een mooie verklaring gegeven voor dat Vlaams achterlopen: Nederlanders vinden zomaar literaire stromingen uit, in het luchtledige, nieuw is nieuw, hebben is hebben. Vlamingen daarentegen zouden bij elke van elders aangewaaide stroming eerst een tijdje uitkijken wat ze ermee kunnen aanvangen, voor ze ermee beginnen. In Nederland heeft een nieuwe stijl afgedaan voor men er goed mee begonnen is, bij ons is daar enig traag pijpje-zabberen mee gemoeid en bedenkelijk nadenken, na-denken inderdaad, en het dan maar eens op z'n Vlaams proberen, altijd wel met meer gestuntel, maar ook met meer gemoedelijkheid. De Nieuwe Stijl in Nederland, wat daar dan het nieuw-realisme moest voorstellen, verhoudt zich dan ook tot ons nieuw-realisme zoals een eetpilletje staat tegenover een eetpartij in een driesterrenrestaurant. En daar zijn wij hier nog altijd mee bezig, omdat het zo goed smaakt, wellicht, terwijl Nederland alweer in een structuralistische stroming zit, een door Merlijn en vooral door Raster blijkbaar uitsluitend voor doctorandi en beroepslezers bestemd cultiveren van ingewikkeldheden, verwijzingen, door elkaar gehaspelde tijdslagen, referentiekaders. Je zou met enige overdrijving zelfs kunnen stellen dat dit structuralisme, net zoals De Nieuwe Stijl destijds, nooit een stroming geworden is, voor worden heeft ze nooit de tijd gekregen, ze is er zomaar ineens geweest, da's al. De trend van het moment in Nederland, dat is Gerrit Kouwenaar als dichter van Europees niveau, is Hans Faverey, is een criticus als Rein Bloem met alle meligheid van zijn naam. Wij zitten ons hier nog af te vragen wat we met de vorige trend kunnen aanvangen, terwijl zij altijd wel in een volgende trend zitten, zonder die vraag.

- *Ik heb de indruk dat je, meer dan met Vlaamse neo-realisten*,

verwant bent met enkele inderdaad melancholische Nederlandse dichters. Aanvankelijk was er invloed van Hans Lodeizen, en de laatste tijd sta je nogal dicht bij Rutger Kopland.

- Wat Lodeizen betreft, er is wellicht verwantschap tussen ‘de buigzaamheid van het verdriet’ wat de titel is van verschillende van zijn gedichten, en ‘de lenige liefde’: er is misschien wel wat emotionele acrobatiek gemoeid met gedichtenschrijven, en veel van mijn eigen dingen willen een beetje de sfeer hebben van een heel droef, sierlijk menuet, maar dan wel gedanst door een turnclub. Zoiets.

Van Kopland vind ik dat hij mij altijd een mooi antwoord verschaft voor wie begrijpelijkheid in de poëzie te min acht. Hermetische dichters zijn vaak onbegrijpelijk op het eerste gezicht, en maar al te begrijpelijk op het tweede. De taal is een soort koningsmantel die ze om zich heen draperen en waarmee ze mensen op afstand houden, maar eigenlijk is dat vaak een nieuwe - kleren - van - de - keizer -effect. Bij Kopland is het andersom, hij is ontzettend begrijpelijk op het eerste gezicht, en wordt pas ingewikkelder op het tweede, derde, vierde gezicht. De onuitsprekelijkheid van allerlei is eigenlijk een van zijn hoofdthema's, maar hij spreekt dat heel helder uit. Bij anderen moet je soms drie keer lezen voor je het begrijpt, bij Kopland moet je drie keer lezen voor je begrijpt dat je het niet helemaal begrijpt.

En Vlaanderen, nou, ik zie na ‘De zwarte muze’ en ‘Van Horen Zeggen’ van Claus inderdaad niet meteen nog een werkelijk grote dichtbundel. Nic van Bruggen is goed, maar die heeft iets van een porseleinen theeservies waaruit je precieus drinkt met de pink even subtiel opzij uitstekend, vandaar ook de naam ‘pink poets’, geloof ik. En dat eeuwige allitereren doet me altijd denken aan het zinnetje ‘de kat krabt de krollen van de trap’, waarmee mijn vader me vroeger de rollende r leerde uitspreken.

- *Je gebruikt ook nog wel metaforen, wat nochtans een typisch ingrediënt van de experimentele poëzie was. Zo schrijf je b.v. ‘Het landschap komt op ons toe met weiden op zijn handen’, en ook een beeld als ‘wolken zijn doeken voor het bloeden van de zon’. Dit zijn eigenlijk overblijfselen van de vroegere poëzie*.

- Ja, ik denk dat ik altijd tamelijk ecclectisch geweest ben. Ik heb van elke stroming de dingen trachten te behouden, die ik goed vond. Later is men die beelden gaan wegsnijden, maar voor mij hoefde dat niet, ik vind gedichten zonder één beeld even eenzijdig als gedichten met alleen maar beelden. Een beeld is toch maar een middel als een ander, en daar per se helemaal willen van afzien is al even gek als b.v. poëzie willen schrijven zonder werkwoorden - ik zeg maar wat.

Wat mij soms wel hinderde bij de experimentelen, was dat ze zoveel beelden op elkaar stapelden, dat je het vorige beeld moest vergeten om het volgende te kunnen smaken. Paul Snoek zei eens dat beelden de sporten van de ladder zijn waarmee je een gedicht bestijgt. Maar bij de tweede sport moet je de eerste vergeten, terwijl ik tracht om in de kontekst van één gedicht alle beelden te laten naar elkaar verwijzen. Net zoals de woorden onderling moeten ook de beelden in een gedicht bij elkaar passen.

- *Er spreekt ook een zekere ars poetica uit je poëzie, reeds op het einde van de eerste bundel las je een cyclus in die 'ars poetica' heet, en het laatste gedicht draagt als titel 'aan Buddingh'. Blijkt hier niet opnieuw je verwantschap met Nederlandse dichters - ondanks hun trendgevoeligheid?*

- Ja, maar uitgerekend in dat gedicht distantieer ik me eigenlijk van Buddingh'. Van de Buddingh' uit de tijd van 'Deze kant boven', niet van de latere van 'Wil het bezoek afscheid nemen', en zeker niet van de allerlaatste Buddingh' 'Het houdt op met zachtjes regenen'. Ik zei ongeveer dat die vlotte praattoon van poëzieschrijven met opgerolde hemdsmouwen wel okee was, 'zoals Limburgse boeren gezond zijn voor de moraal', maar dat ik meer hou van woorden die plotseling bij mekaar gaan horen en zeggen: 'nou hoeft er geen meer bij'. Ik hou van de onderlinge intimiteit van woorden binnen het gedicht. En als ik in die tijd naar De Nieuwe Stijl verwees, was dat met de bedoeling om aan die Nederlandse ascese wat minder zuinige gevoeligheid toe te voegen. Ik heb die ascese altijd typisch Hollands gevonden, het krenterig omspringen met gevoelens net zoals met bankbiljetten.

- *Je noemt het gedicht ook ergens een speelveld. Verwijst dit niet direct naar het spelelement dat voor jou in de poëzie moet aanwezig zijn?*

- Ja, dat was een vergelijking van poëzie mei voetbal, en ik vind die vergelijking voor de hand liggend. In voetbal zoek je met elf maal twee, met 22 spelers naar verrassende combinaties en in poëzie doe je met 26 lettertekens hetzelfde. Zoeken naar openingen, naar iets flitsends of verrassends. Een goeie pointe is dan zoveel als een doelpunt. Ik tracht bewegingspoëzie te schrijven, zoals bewegingsvoetbal. Daar zou je dan een defensief wetenschappelijk of ideologisch taalgebruik kunnen tegenover stellen als een soort 'cattenaccio', een risicoloos, oervervelend voetbal.

- *De titel van je tweede bundel komt uit het gedicht 'winter', met de versregel 'zo lang er sneeuw is, is er hoop'. Schrijf je hier op een ironische wijze je somberheid af?*

- Ik vond dat niet zo ironisch, hoor. Om te beginnen heeft sneeuw voor mij, vanuit mijn katholieke opvoeding wellicht en vanuit volksspreuken als 'Jezuke schudt zijn beddeke uit' altijd een beetje de gevoelswaarde gehad van een uit de hemel vallend erbarmen. En voor de rest vertelt het gedicht gewoon een visuele ervaring van toen ik tijdens mijn legerdienst tien jaar terug een paar nachten in de sneeuw moest op wacht staan. Als er sneeuw ligt, en er is wat maanlicht, is het inderdaad nooit helemaal donker: de sneeuw weerkaatst alles, het lijkt wel een soort indirecte verlichting van de aarde. Ik vond dat een geschikt beeld om mijn pessimistisch optimisme uit te drukken: erg klaar wordt het nooit, maar helemaal donker evenmin.

- *Je hebt een cyclus genoemd 'Een dag als geen ander'. Bedoel je daarmee dat ook het alledaagse nog verrassend kan zijn? Het alledaagse is voor jou dus niet eentonig?*

- Dat is het af en toe wel, maar je hoeft daarom nog geen eentonige gedichten te gaan schrijven. De titel van die cyclus was een reactie op een boekje van Weverbergh uit die tijd: 'Een dag als een ander'. Ik vond het toen niet meteen de taak van de poëzie om dat te beschrijven. Poëzie moet misschien inderdaad 'een dag als een ander' kunnen beschrijven, maar dan toch altijd alsof het de eerste dag was.

- *In die bundel komt ook de reeds vaak geciteerde zin 'Ik wil de taal dinamiteren tot een gebeurtenis waar veel volk komt naar kijken'. Heb je daarmee bedoeld dat poëzie een produkt*

kan zijn dat een ruime interesse kan wekken?

- Zou moeten kunnen wekken, ja. Alleen had ik nooit mogen spreken van ‘dinamiteren’, Georges Adé heeft ooit opgemerkt dat het buskruit dan wel nat geweest moet zijn. Ik bedoelde veeleer iets vuurwerk-achtigs, het was me om het feestelijke en het veel volk te doen, niet om de knal.

De taal dinamiteren, dat is trouwens wat de experimentelen gedaan hebben, ik heb daar altijd van beweerd dat ze oorspronkelijk de hele maatschappij wilden opblazen, maar dat ze zich gemakshalve beperkt hebben tot het opblazen van de grammatica. Die hele maatschappij, daar wil ik nog wel eens aan beginnen, maar de grammatica, nee, er bestaan ook binnen deze grammatica al voldoende communicatiestoornissen. Om het nog maar eens met sport te vergelijken: een dichter die de taal wil opblazen, is te vergelijken met een 100-meter-horden-loper die zegt: laten we die horden nou maar eens wegnemen, dan lopen we een seconde sneller. Maar dan wordt hij ook een gewone tweederangs-honderd-meter-loper. En dat goeie poëzie inderdaad ruimere interesse kan wekken, daar geloof ik in, ja. Kijk maar naar de miljoenenoplagen van Bob Dylan. Geen enkele van mijn kennissen is echt ongevoelig voor poëzie, alleen hebben ze meestal, terecht, niet het geduld om die vijftig bundels te lezen, die nodig zijn om er die ene goeie uit over te houden.

Poëzie en kunst in het algemeen zijn wel degelijk belangrijk, hoewel ik ze hier constant heb zitten relativeren. Kunst is niet zo belangrijk als kunstenaars wel vinden, maar dan weer wel een stuk belangrijker dan politici haar vinden. Wat dat betreft vind ik het heel typisch wat een Mandel ooit zou geantwoord hebben op de vraag of kunstenaars ook iets voor de revolutie konden betekenen. Jazeker, zei Mandel, als ze een schilderij verkopen en de opbrengst daarvan in de partijkas storten. Voor marxisten zal kunst dan wel de maatschappelijke bovenbouw zijn van een economische onderbouw, maar individueel, voor mezelf, ervaar ik het wel eens als de onderbouw, waarvan mijn politieke overtuiging dan de bovenbouw is.

Ik steek meer op van het fascisme via een film als Cabaret of Novecento, dan via een jaargang Rood of Amada. Bovendien is het de taak van o.a. de literatuur om de utopieën levend te

houden, het heimwee naar hoe het wellicht toch nooit zal worden, naar de verbeelding aan de macht. Ik zie nogal wat in de wederzijdse beïnvloeding van literatuur en politiek. Geef de politiek meer verbeelding en de literatuur meer werkelijkheidszin.

Alleen moet je daar dan wel bij constateren dat b.v. twintig jaar televisie hier voor een enorme culturele aliënatie gezorgd heeft, waar je haast niet meer tegenop kan. De eenzame dichter contra de multinationals van de internationale, inhoudsloze teeveeontspanning: hij heeft geen schijn van kans. Het komt er in feite op neer dat je de mensen twintig jaar lang programma's voorschotelt waar ze geen enkele behoefte aan hebben, maar op de duur kreëer je die behoefte. Daarom ook dat ik geen enkel heil zie in een verzuiling van de teevee.

- *Als we nu even naar je poëzie terugkeren, dan stel ik vast dat het esthetische element voor jou wel belang heeft*.

- Met mate toch maar, hoor. Wat in een gedicht staat, moet zo goed mogelijk verwoord zijn: als dat esthetisch is, ben ik het ook. Maar als je dat gaat overdrijven, kom je in een geesteshouding terecht waarin je je emotietjes, sensatietjes, ervarinkjes zodanig gaat verfijnen in functie van een gedicht, dus in functie van iets anders dan wat ze zelf zijn, dat je op de duur te verfijnd gaat worden om het leven zelf te appreciëren. Het leven wordt dan herleid tot een zuivere aanleiding, heeft an sich geen enkele waarde meer, is alleen voorwendsel om er kunst van te maken: van dàt soort estheticisme moet ik niet zoveel hebben, het poète maudit-estheticisme lijkt me nogal verderfelijk. Zelfs de totaal ongeëngageerde kunst, die dus in eerste instantie aanspraak maakt op dat ‘esthetisch’ etiket, is nog altijd alleen maar een hulpmiddel, tot iets alomvattenders, tot levenskunst b.v.

Vanals het dat niet meer is, lijkt het me te dérailleren.

- *Je bent eigenlijk begonnen met cursiefjes, gebundeld in ‘Lachen tot je zwart ziet’. Verwijst die titel naar een voorliefde tot zwarte humor?*

- Dat was de bedoeling, ja, dat was de tijd van de vrolijke, blije kleinkunst, de vogeltjes alhier en de meimaand aldaar, plus drie akkoorden op de gitaar. Ik wou toen wat tegenstribbelen tegen al de KSA-achtige opgeruimdheid. Een van de beste

stukjes ging over Allerzielen, bijvoorbeeld, en ik herinner me ook nog wel een stukje over Kerstmis, onder het motto ‘Kerstmis is voorbij; er is weer vrede’. Maar die dingen zijn geschreven in de jaren 1964-65-66, en pas gepubliceerd einde 68: de hele meirevolte had intussen plaatsgevonden, zonder dat daar in die kursiefjes enige verwijzing naar was. Vandaar dat het studentikoze van die cursiefjes helemaal niks meer te maken had met de studentikoziteit van toen ze verschenen. Afgezien van het feit dat studentikoziteit altijd wel wat onvolwassens heeft (in dit geval was de zwarte humor erg groen), was die niet zo positieve studentikoziteit zelfs ook niet meer up to date.

Maar het heeft wel invloed gehad op mijn gedichten, meerbepaald het ophouden met ‘cursiefjes’ heeft invloed gehad op die gedichten: voordien stopte ik alles in twee vakjes, wat humoristische bijklanken had was cursief, wat alleen maar ernstig was, was poëzie. Door die cursiefjes op te geven, zijn serieuzigheid en humor meer op elkaar gaan inwerken, in elkaars voordeel, geloof ik. Vestdijk heeft eens, naar aanleiding van De Heilige Gedichten van Paul Snoek, een essaytje daarover geschreven: humor en ernst werden voordien altijd afzonderlijk gekompartimenteerd. Als een man als P.C. Hooft, in de renaissancetijd al, eens een luchtiger blijspel schreef, Warenar, deed hij dat anoniem, wou hij daar liever niet zijn naam zien onder staan, dat was minderwaardig. Ook nadien bleef dat zo, dichters konden dan wel eens lichtzinniger momenten meemaken, maar dan nog hielden ze de genres keurig gescheiden, humor werd opgespaard voor aparte dunne boekjes. En zelfs als per uitzondering humor en ernst wel eens in een en dezelfde bundel werden aangetroffen, was dat toch in aparte gedichten, nooit door mekaar. Op die manier krijg je natuurlijk beide genres in hun extreme verschijningsvorm: de serieuzigheid was meteen ook doodserieus, relativisme was iets wat in de literatuur nooit aan bod kwam, en anderzijds was de humor allerlichtst, de laatste vijf eeuwen humor hebben, blijkens een paar destijds door Michel van der Plas in de beginfase van de Prismareeks samengestelde bloemlezingen, uitsluitend kolder opgeleverd, een soort humor die niet verder dan de onzin kwam, die nooit de kans kreeg zich met serieu-

zere onderwerpen te meten. Ik ben voor het tragi-komische. Voor lachen op begrafenissen en zo, les funérailles d'antan. En voor het huilen met een clown.

- *Je bent geen veelschrijver. Er verliepen zes jaar tussen je twee bundels. Hoe groeit zo'n gedicht bij jou?*

- In ‘couches’, zoals je een huis schildert. Soms met een half of een heel jaar tussen de beide verflagen. Ik begin gewoonlijk met losse regels, strofes, fragmenten of met volledige gedichten, waar ik dan zoveel in schrap dat er inderdaad slechts fragmenten van overblijven. Die tracht ik dan onder mijn hoede zo goed mogelijk te laten samenleven tot de dag dat twee of drie van die fragmenten, via een inmiddels bijgeschreven link bijvoorbeeld, ineens definitief bij elkaar schijnen te passen. Ongeveer zoals een dame haar dochters koppelt.

Maar van de zes jaar tussen die twee bundels, heb ik drie jaar helemaal niks meer geschreven. Aanvankelijk omdat ik ontdekte dat ik mezelf aan het herhalen was: je kan nog beter een ander plagiëren, daar leer je tenminste nog wat bij, dan jezelf. En vervolgens omdat ik er minder de behoefte toe had, wellicht: De Lenige Liefde was toch nog wel voor een groot stuk plaatsvervangende poëzie, gedichten in plaats van de werkelijkheid, niet over de werkelijkheid.

Gedichten voor en na een vrijage - nooit tijdens. Je zou dus kunnen stellen dat ik in die drie jaar de werkelijkheid zelf gaan beoefenen ben, als een op dat moment heel nieuw genre voor mij. Ik heb toen o.a. een zoon gepubliceerd, heb ik wel eens gezegd.

- *In je interviews komt een zekere agressiviteit tot uiting die men niet weervindt in je poëzie. Daar ben je eerder een zeer gevoelige en aardige, lieve jongen. Kwam die agressiviteit misschien vooral van Piet Piryns met wie je samenwerkte?*

- Dat zal wel, ja. Tenminste, de ironische belazerij is van hem, zo iemand als Eddy Wally die je erin laat lopen zonder dat ie zelf wat in de gaten heeft: meestal zat ik toen op het toilet te lachen. Maar agressiviteit is dat niet meteen, en agressief waren wij eigenlijk ook niet zo erg. Dat image zat er wel aan vast omdat, vooral in andere interviews van voor een jaar of vijf, toen ‘Woe is woe in de nedderlens’ verscheen, er nooit enige confrontatie was tussen interviewer en geïnterviewde: een

geïnterviewde kon gewoon kwijt wat hij kwijt wou, zonder daarin tegengesproken te worden. Lastige vragen werden niet gesteld. Wij hebben het image van agressieve jongens meegekregen, omdat de rest van de toen ten onzent gemaakte interviews helemaal knieënknikkend van gezagsgetrouwheid waren: dat image lag niet zozeer aan ons, als aan de rest, geloof ik. Wat wij wel deden was dingen vragen die gewoonlijk niet gevraagd werden, met Jules De Corte praten over zijn blind zijn, bijvoorbeeld. En dan ontdek je dat de antwoorden openhartiger worden, in de mate dat je ook in je vragen niet teveel ongepaste schroom aan de dag legt.

Voor de rest ben ik zelf inderdaad nogal onagressief, als ik beroepshalve lastige vragen moet stellen, moet ik me daartoe oppeppen, moet ik constant vechten tegen het gevoel van ach, we zijn toch allemaal maar mensen onder mekaar en niemand is volmaakt maar dat is een typsiche CVP-ideologie hé, al wat verkeerd loopt, is te wijten aan het menselijk tekort, nooit aan structurele tekorten. Ik vind dat je dat menselijk tekort wel mag hebben, hoor, maar liever thuis dan, als je er niemand anders mee voor de voeten loopt.

Vanals je naar buiten komt, mag je ervan uitgaan dat tekortschieten niet langer de bedoeling is: Eddy Merckx krijgt zijn miljoenen per jaar niet om in elke belangrijke wedstrijd tekort te schieten, een minister wordt niet gekozen en in de regering gekonkeld en betaald om tekort te schieten, en zelfs als je publiceert, als je met b.v. gedichten naar buiten treedt, is dat niet om poëtisch tekort te schieten. Ze mogen er wèl over handelen, maar ze mogen zèlf niet tekortschieten.

Louis Paul Boon

Geboren te Aalst op 15 maart 1912. Was redacteur van het tijdschrift 'Tijd en Mens'.

Het manuscript van zijn eerste roman 'De voorstad groeit' werd in 1941 bekroond met de Leo J. Krijnprijs. Verder ontving hij in 1957 de Henriette Roland Holstprijs voor 'De Kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat', de Karel Barbierprijs vande Koninklijke Vlaamse Academie in 1963 voor 'De zoon van Jan de Lichte', de Constantijn Huygensprijs in 1967 en de Sabamprijs in 1970 voor zijn verzameld werk. Zijn roman 'Pieter Daens' werd in 1971 bekroond met de Dirk Martensprijs en in 1972 met de driejaarlijkse Staatsprijs voor Proza en met de Multatuliprijs.

Sedert 1972 is Boon ook kandidaat voor de Nobelprijs.

Dit interview verscheen in juli 1977.

- Louis, je bent op 15 maart jl. vijfenzestig jaar geworden. Van officiële zijde heeft men je jarenlang genegeerd. Dat heeft je niet belet om een omvangrijk en groot oeuvre te schrijven. Maar wanneer je nu op al die jaren terugkijkt, ben je dan verbitterd omdat die erkenning zo laat gekomen is of ben je een gelukkig man omdat die erkenning er toch gekomen is?

- Dat is geen gemakkelijke vraag om daar naar waarheid op te antwoorden. Eerst en vooral vind ik niet dat ze mij miskend hebben. Wij hadden een Vlaamse literatuur, maar er was niemand bevoegd om te oordelen. En na de oorlog wilden ze enkele jonge mensen op het voorplan duwen, die het bewijs gaven dat ze Vlaams waren en niet met de Duitsers meegedaan hadden, geen Streuvels, geen Timmermans. En ze hebben er daar onoordeelkundig vier uitgehaald: Piet van Aken, Hubert Lampo, Johan Daisne, Louis Paul Boon. En dan hebben ze jaren lang die vier gelijkgeschakeld. Dat waren dan koerspaarden, de jonge schrijvers, zonder onderscheid. Dat is misschien een beetje de fout geweest van Raymond Herreman. Hij was een brave, hartstochtelijke lezer, zeer begaan met de Vlaamse literatuur. Die mens leefde daar voor, maar hij zag geen onderscheid tussen groot of klein. Als er maar een jonge Vlaming een boekske schreef en hij kon daarover praten. Als het maar een verhaaltje was dat hij in zijn 'Boekuil' in 'Vooruit' kon samenvatten, en zeggen dat gaat daarover, maar alleen dat is psychologisch niet juist, dan was hij in zijn nopjes. Maar dan kreeg hij daar boeken gelijk 'De voorstad groeit' en 'De Kapellekensbaan' en dat verbijsterde hem. Dan wist hij niet wat daarover te zeggen. Daarom schreef hij bij voorkeur over een boek van Daisne of Lampo, waarin een mooi verhaal zat dat hij kon navertellen. Bovendien stonden er in 'De Kapellekensbaan' allerlei dingen, waarin ik die mannen tegen hun kloten schopte. Er stond ook wat in over hem: ze schrijven in de kranten een hoekje met een uil en ze noemen ieder boek dat verschijnt een meesterwerk. Daarmee was hij een beetje tegen zijn schenen geschopt. Er komt daar ook een voetnota in over Julien Kuypers. Ik schreef dat ze aan auteurs zouden moeten de gelegenheid geven om de wereld te bekijken, maar dat dit niet mogelijk is want ze geven dat aan ministers. En dan staat er een voetnota waarin ik zeg: uitgezonderd meneer - ik weet niet meer welke naam ik hem gegeven heb - die minister is en

schrijver, ten minste hij denkt dat hij schrijver is.

Later zei de Stichting voor Vertalingen, in plaats van Teirlinck of Vermeylen, gaan we dat boek van Boon 'De Kapellekensbaan' vertalen, en toen schrok Kuypers en vroeg waarom. En in Holland zegden ze: omdat dat het beste boek is dat in die tijd verschenen is. En Kuypers legde zich daar bij neer en kwam mij op een feestje tegen en vertelde mij, dat ze mijn boek in het Engels gingen vertalen. Dat is een goed idee, maar ge moet daar sommige passages uit weglaten, zei hij. Hij bedoelde die voetnota natuurlijk.

Er is ook een mooie anecdote met Achiel Van Acker. Ik kwam hem tegen en hij zei tegen mij: 'Uw boek 'De Kapellekensbaan', dat is een schoon boek. Dat ligt naast mij op de nachttafel. En als ik niet kan slapen en aan al mijn vergissingen denk, dan lees ik in uw boek.'

- *Men heeft toch vele jaren gezegd dat je niet kon schrijven en men heeft toch ook al te lang gewacht om je de staatsprijs te geven. Heeft dit je niet bitter gemaakt?*

- Kijk, verbittering, dat is iets van een kleine man. Maar ik wist dat ik groter was. En ik wist dat ik ver boven al die mensen uitstak en dat zij te klein waren om dat te begrijpen. En dat de tijd ging komen waarin men dat uiteindelijk ging inzien, dat men mij op mijn plaats ging zetten. Ik wist dat die tijd zou komen en daarom ben ik nooit verbitterd geweest. Ik heb alleen maar tegen hun schenen geschopt met al die kritieken, die gebundeld zijn in het boekje 'Geniaal, maar met te korte beentjes', omdat ze in al hun kritieken schreven 'Dat is geniaal, weer een meesterwerk.' En ik zei: jaja, het is allemaal geniaal, maar met te korte beentjes.

- *Wat waren dan uw uitgangspunten als criticus?*

- Wel, ik vond het te klein, te provincialistisch, te onnozel. Ik vond het literatuur van schoolmeestertjes. Langs de ene kant waren er die pastoorkes, die allemaal Gezelle wilden nabootsen. Ik vind Gezelle nog altijd een groot dichter. Hij heeft schone dingen gemaakt, die ze eigenlijk ook niet begrepen hebben. En al die pastoorkes hebben hem nagebootst en dan zijn al die schoolmeesterkes dingetjes gaan maken, die zo plattelands Vlaams blijven.

- *Waaraan moet een goede roman dan volgens jou beantwoorden? Is de inhoud belangrijker dan de vorm?*

- Ik kan het eigenlijk niet zeggen. Ik geloof dat het allebei belangrijk is. Als je een goed werk wil maken, een schilderij of een beeldhouwwerk, of een boek of wat dan ook, dan moet het aan alle voorwaarden beantwoorden. Het moet een inhoud en een vorm hebben. Ja, wat is een meesterwerk? Het is iets maken dat volmaakt is, en als ik het eerlijk mag zeggen, ik geloof dat ik daar zelf nog nooit in geslaagd ben. Ik heb ook altijd geprobeerd om iets te maken dat een meesterwerk zou zijn dat de tijden trotseert, dat de mensen van over honderd of twee honderd jaar zouden zeggen, dat was een boek van die tijd, maar nog altijd een boek van onze tijd. En ik geloof niet dat ik daar tot nu toe in geslaagd ben. Ik ken mijn grootheid, maar ik ken meteen ook mijn kleinheid. Ik weet wat er mij mankeert. Ik ben een gewone volksjongen en zoals velen hebben wij gewerkt in de brouwerij Zeeberg en hebben wij gevels geschilderd. Wij hebben over kunst gepraat en gezegd: wij gaan er komaf mee maken, wij gaan iets anders maken. We gaan iets groots maken. We gaan dingen maken die... En we zijn daar misschien een beetje in mislukt. Ik heb mijn best gedaan.

- *Maar is literatuur voor jou niet meer een middel dan een doel?*

- Ik denk dat het allebei is. Want, laat mij daar nu eens eerlijk over nadenken. Het is een doel omdat ik iets wil bereiken, omdat ik de mensen iets wil mededelen. Ik heb mijn mening over de wereld en over al wat er gebeurt. En ik wil de mensen tonen in boeken zoals ‘Vergeten Straat’ - dat was geschreven tijdens het communisme, het stalinisme, - en ik dacht, er mankeert iets aan dat stalinisme, want de mensen gaan daar niet gelukkig zijn in zo een staat, en daarom heb ik dat boek geschreven. En dan mijn andere boeken, ‘De Kapellekensbaan’ en andere, heb ik dus geschreven om de mensen een boodschap te brengen, om hen te verwittigen, dat was mijn doel. Maar aan de andere kant had ik ook het gevoel dat ik een artist was en dat ik dat zo mooi mogelijk moest maken. Als je een schilderij maakt - laat ons nu, het is eigenlijk een beetje overdreven dat ik dat voorbeeld gebruik, maar Rembrandt, die daar de notabelen moest schilderen in zijn Nachtwacht, hij moest er op letten dat die mensen daar allemaal stonden, maar hij wou ondertussen ook een meesterwerk maken. Dus, je hebt met allerlei dingen af te rekenen.

Als je echt een goed boek wil maken, dan moet je rekening houden met honderd dingen: dat het in uw tijd past, dat de mensen die het lezen iets leren, dat ze ontvangen wat je mede te delen hebt, dat het voor uw tijd belangrijk is, dat het een waarschuwing is, maar meteen zit je ook met het probleem, ja, als die tijd voorbij is, moet ik zien dat dat boek boven de tijd uitgroeit en dat het binnen vijftig of honderd jaar nog altijd kan gelezen worden. Ik denk dat b.v. iemand zoals Multatuli ook ongeveer zo iets moet gedacht hebben toen hij zijn 'Max Havelaar' schreef. Ik ben er van overtuigd dat hij dit dacht, alhoewel hij zei, ik interesseer mij niet voor literatuur, ik zeg dat ook dat ik geen belangstelling heb voor literatuur. Maar in feite bedoel ik dan dat ik geen belangstelling heb voor literatuur zoals zij is, voor schoonschrijverij. En dat heeft Multatuli misschien ook bedoeld. Zijn allereerste idee was iets doen voor de mensen, die daar in Batavia onder de plak lagen. Die mistoestanden aan te klagen. Maar hij was zo een grote artist dat hij er voor gezorgd heeft dat zijn boek 'Max Havelaar' een meesterwerk geworden is. En ik heb altijd een beetje in zijn voetsporen geleefd.

Als ze 'De Kapellekensbaan' lezen, zeggen ze Céline enz., maar ik heb ook veel invloed van de stille film ondergaan, en toch ook veel van Multatuli.

Maar vooral de stomme film heeft mij beïnvloed, veel meer dan de literatuur. Met uw oom Maurice ging ik elke week toch twee, drie keer naar de cinema en dan zagen wij daar al die stille films, die in feite meesterwerken waren. Wat mij vooral geweldig gegrepen heeft, was die Amerikaanse cineast, die 'De menigte' gemaakt heeft, en 'Allelujah', ik ben zijn naam vergeten. En ook die grote films van Chaplin hebben mij sterk aangegrepen. Die humor van Chaplin vind je terug in mijn werk. Die bittere humor uit b.v. 'Moderne tijden'. Hij begint daarin met een hoop schapen en daar middenin loopt een zwart schaap. Dat is maar één flits, één seconde en dan zie je die fabriek en zie je hem daartussen lopen. Maar dat beeld met dat éne zwarte schaap tussen die massa schapen, dergelijke dingen die dus filmisch weergegeven waren, die wou ik ook in mijn werk zo weergeven. Ik heb veel meer invloed gehad van de vroegere film dan van boeken.

- *Je hebt ook eens gezegd dat je roman 'Wapenbroeders'*

was geïnspireerd door Marlen Toonder, door diens tekenverhaal 'Panda en de meesterdief'.

- Já, dat is waar. Dat heb ik gelezen en ik geloof zelfs dat ik daar verscheidene dingen uit overgenomen heb. Ik heb mij in elk geval geïnspireerd op zijn teksten. Want dat was eigenlijk echt schoon. Maar er zijn zo veel schone dingen, die voorbijgaan en waar de mensen niet op letten. Het is geen literatuur en dat wordt dan verzwegen. De mensen hebben er gewoon geen idee van wat er allemaal bestaat aan schone dingen. Hoeveel journalisten zijn er niet, die dingen schrijven in de krant, waarvan ze over vijftig jaar, als ze die krant nog zullen vinden, zullen zeggen, dat was een schoon artikel. Dat proces, dat was schoon geschreven. Hoe heeft hij die vent beschreven? Maar bij ons is een krant iets dat verschijnt en verdwijnt. Niemand schenkt daar aandacht aan.

Maar 'De Kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat', dat is gewoon naar krantenknipsels geschreven. Ik weet niet meer welk jaar dat was. Dat was een meisje dat op de Linkeroever te Antwerpen verkracht is geweest. En ik heb gewoon die artikels uit de kranten geknipt en aan elkaar geplakt. Het is natuurlijk de manier waarop je ze aan elkaar plakt. En elk stukje uit de krant heb ik omgezet in een stuk gedicht. Ja, het is nu weg. Eigenlijk had ik dat moeten bewaren. Ik had aan de ene kant het gedicht moeten zetten en an de andere kant het krantenknipsel. Stom van mij dat ik dat niet gedaan heb, want dat was even mooi. Journalistiek werk wordt natuurlijk altijd een beetje geminacht. Het wordt niet tot de literatuur gerekend.

- *Je bent een schrijver die hopeloos veel geïnterviewd werd. Er is zelfs een heel boek verschenen, het 'Boonboek', samengesteld door Julien Weverbergh en Herwig Leus. Hoe sta je tegenover dat 'Boonboek'?*

- Dat is veel te gemakkelijk gemaakt. Julien en Herwig zijn bij mij gekomen en ze hebben gezegd: Wij zouden over u een boek willen maken. En we gaan dat met interviews doen. We gaan een interview maken, overtypen, zien wat er gezegd is en we gaan dan terugkeren en daarop inhaken en voortdoen, en zo vijf of zes interviews maken en daaruit iets samenstellen om tot de kern te komen. En dan zouden ze bij andere mensen gaan en die ook ondervragen en zien of dat met die kern overeenkwam.

Maar hun bedoeling lag er eigenlijk in - dat bleek achteraf duidelijk - om zo vlug mogelijk een boek over Boon te maken en daar geld aan te verdienen. Nu heb ik niets tegen mensen, die graag iets verdienen. Maar ze zijn gekomen, ze hebben dat ene interview uitgetypt en het was klaar. Dan heb ik achteraf gezegd dat er dingen in staan, die niet juist zijn en die we toch zouden moeten veranderen. Maar het was gedaan, ze hielden ermee op. Ik heb op de duur gevraagd om het mij toch nog eens te laten lezen. Ik dacht dan, ach ja, laat het dan maar verschijnen. Maar ik was er niet mee akkoord. Ik vond het niet goed. Het was te vluchtig gemaakt. Als je nu ziet hoe Paul de Wispelaere die 'Vergeten straat' behandelt, hoe hij dat bestudeert, het is misschien wel wat te geleerd, maar ja, dat is nu eenmaal Paul, daar kan hij ook niet aan doen. Maar dat is ten minste toch een boek waar aan gewerkt is. Niet zo maar iets dat gauw de markt is op gesmeten om er geld aan te verdienen. Ik vind dat het veel te gemakkelijk is gemaakt. Ze hebben dat boek op acht dagen gereed gemaakt. Je kunt natuurlijk een boek maken op acht dagen. Ik weet dat ik mijn 'Menuet' in drie weken heb geschreven. Maar daar heb ik dan intussen jaren over nagedacht, vooraleer ik het schreef. Die gebeurtenissen zijn van vóór de oorlog, 1937-38, we woonden hier te Erembodegem al een jaar of vier, vijf. Zowat 15 jaar nadien heb ik dat boek geschreven. Ik heb er dus 15 jaar over nagedacht vooraleer ik het in drie weken schreef.

- *Wat is in die vroegere romans, zoals 'Menuet', de verhouding tussen werkelijkheid en fictie? Je hebt immers vroeger gezegd dat alles wat je schreef autobiografisch is*.

- Ja, autobiografisch, maar met een korreltje zout natuurlijk. Ik heb er ook altijd voor gezorgd om zo een soort van misleidend effect te brengen, om de ene plaat boven de andere te leggen, zodat er een diepte ontstond en dat er toch een verschil was. Mijn 'Kapellekensbaan' b.v., als je die vergelijkt met 'Pieter Daens', dan is dat hetzelfde boek. Maar al wat in Aalst gebeurd is, heb ik overgebracht naar de Kapellekensbaan in Erembodegem. De mensen zijn natuurlijk klein van begrip. Ze lezen uw boek en ze denken, dat gaat over die en die. B.v. 'Als het onkruid bloeit' of 'Het nieuwe onkruid', ik kon dat niet schrijven door zo maar iets uit mijn duim te zuigen. Ik moest een voorbeeld hebben. En als ik dan die meisjes

beschreef, dan gingen ze met dat boek in hun hand naar die straat, en daar woont dat meisje, en daar woont dat meisje.

Als je een kunstwerk maakt, als je een schilderij maakt met figuren op, dat ze dan zeggen, ah, dat is die of die, dat heeft geen belang meer in dat kunstwerk. Als je een gedicht maakt over 'zij', dan kunnen ze nagaan, o ja, dat was die 'zij', maar dat heeft geen belang. En daarom heb ik altijd ter misleiding alles op een andere plaats gesitueerd.

Zo heb ik alles wat in Aalst gebeurd is, op de Kapellekensbaan gesitueerd, en heb ik 'Vergeten straat', dat gewoon de beschrijving was van de straat waar wij woonden, met de mensen waar wij woonden, gesitueerd in Brussel met de Noord-Zuidverbinding, in een afgesloten straat. Dat was zo een truukje omdat ik dacht: de mensen uit mijn straat zullen kwaad zijn. Ik ga dat arrangeren. Dat hoort er bij. Als je zo iets maakt, dan moet je altijd een beetje opletten dat je de gewone, kleine mens niet raakt. De groten zou mij niet kunnen schelen. Dat b.v. Achiel Van Acker zichzelf herkent in wat ik in 'De Kapellekensbaan' noem de eerste sociale minister of zo iets, ik weet het niet meer juist. Of dat Julien Kuypers zich herkent, dat kan mij niet schelen. Maar ik zou niet graag gehad hebben dat b.v. de doodgewone, kleine man in mijn eigen straat dat boek las en dacht, verdomme, hij heeft daar in dat boek mij en mijn huisgezin beschreven, en ik ben daar niet tevreden over. Ik heb die mensen beschreven met al hun deugden en hun gebreken. En omdat ze mij dat niet kwalijk zouden nemen, heb ik dat overgeplaatst ergens elders.

Dat doe ik ook in 'De Kapellekensbaan' met mijn belevenissen met 'De Rode Vaan'. Al wat ik op 'De Rode Vaan' beleefd heb, wordt verteld door Johan Janssens, die een dagbladschrijver is. Dat is dus mijn gewoonte. Het is dus wel autobiografisch, maar je moet het altijd met een klein korreltje zout nemen, een beetje camouflage.

- *Je hebt daarstraks gezegd dat een schrijver zou moeten kunnen reizen om zijn horizon te verbreden. Maar zelf heb je altijd geweigerd om op reis te gaan*.

- In die tijd dacht ik dat ik dat nodig had. Maar ik ben stilaan tot de overtuiging gekomen dat dat niet nodig is. Want als je nu naar Kongo gaat of naar Zuid-Amerika of naar Zuid-Afrika en je ziet daar alles wat in Zuid-Afrika gebeurt, dan kun je

daar een boek over schrijven. Je komt dan terug en je zegt, maar wat er in Zuid-Afrika gebeurt, dat gebeurt hier ook.

Wij hebben hier ook onze strijd tussen dit en dat. Ik heb altijd gedacht: als ik iets beschrijf, dan moet dat kunnen in perspectief gezien worden, zodat wat hier in dat stadje Aalst gebeurd is, dat zich dat uitspreidt. En dat ze in Rotterdam, of in Parijs, of in Londen, dat ze daar het gevoel hebben: het gaat over ons. Dat is natuurlijk niet gemakkelijk, maar ik vind dat dat nodig is. Kijk, ik zou als voorbeeld Pieter Brueghel willen nemen, die gewoon geschilderd heeft wat er gebeurde in zijn tijd - en ik ondervind dat nu, ik ben nu een boek aan het schrijven over de Geuzen - en Pieter Brueghel heeft die verbrandingen en die ophangingen, al die afschuwelijke dingen uit zijn tijd, die heeft hij geschilderd. En dan naast hem kun je b.v. Goya stellen, die meegegaan is in de oorlog en die gewoon in de slag dingen opgetekend heeft en geschilderd heeft. Moest die vent niet groot geweest zijn, dat zou een verslagje geweest zijn van wat er in die tijd gebeurd is. Maar Brueghel en Goya hebben dat opgeheven zodat het iets is van alle eeuwen. Het is niet die oorlog van de Spanjaarden tegen die of die, of het is niet wat Brueghel geschilderd heeft, de Spanjaarden tegen de Nederlanden, maar het blijft eeuwig. Want als je dan aan de einder die dorpen ziet, die in brand staan, galgen die opgericht zijn, mensen die daar hangen te bengelen, mensen uit de oorlog van 40 zien daar zichzelf in terug. En dat is dan vier eeuwen later. En die mensen van vier eeuwen later, die zeggen: dat is onze tijd, die hij geschilderd heeft. Dat is eigenlijk volgens mij De Kunst, dat je een beeld geeft van een tijd, maar dat die tijd voor alle tijden geldt. En toen ik mijn ‘Pieter Daens’ schreef, heb ik ook gezegd in het inleidend woord: ‘Misschien is dit een voorbeeld van wat er vandaag gebeuren kan... of morgen.’

- *De laatste jaren ben je eigenlijk een nieuwe werkwijze gaan toepassen. Vroeger schreef je over mensen en gebeurtenissen, die je zelf gekend hebt. Maar nu ga je vooral boeken schrijven over vroeger tijden, waarvoor je allerlei documentatie moet opzoeken. Betekent dit dat je persoonlijke herinneringen uitgeput zijn?*

- Dat is eigenlijk een vraag waar ik nog niet heb over nagedacht. Misschien wel. Misschien ook niet. Ik weet het niet.

- *Vroeger heb je eens in een interview beweerd dat je nog stof had voor honderd jaar*.

- Ja, ik ben begonnen met in dat Brugs weekblad, 'Vlaams Weekblad', mijn memoires te schrijven. En in één van die hoekjes heb ik gezegd, ik zou vijftig jaar nodig hebben om al te schrijven wat er vroeger gebeurd is. Ik kan daar ook een boek over samenstellen. Maar aan de andere kant vind ik, och ja, is het de moeite wel waard om alles wat ik beleefd heb, met de literatuur en wat weet ik allemaal, om dat allemaal op te schrijven. Tenslotte mogen wij die mensen niets verwijten, een Herman Teirlinck, een Julien Kuypers, dat die mensen een verkeerd oordeel hadden. Moeten wij daarna een boek schrijven, 'Mijn leven', hoe ik dat allemaal heb meegemaakt? Ik geloof niet dat dat noodzakelijk is.

Ik vind het veel belangrijker om nu een boek te schrijven over de Geuzen. Wij zitten nu met het probleem Wallonië-Vlaanderen-Brussel. Het is een actueel probleem. We kunnen daar eigenlijk niets meer aan verhelpen. En ik spoor de oorzaken daarvan op. De hele strijd van de prins van Oranje hier in de Nederlanden, hoe het allemaal gebeurd is. Mijn boek zou dan heten 'De aftocht der Geuzen'.

Ik ga na hoe ze zich stilaan hebben moeten terugtrekken naar Noord-Nederland, en dat ze Zuid-Nederland hebben laten vallen. Wiens fout het is en hoe het gebeurd is. Ik zou als mijn voornaamste held die Gentenaar willen nemen, Jan van Embyze. Die heeft gevochten als een leeuw. Die is groter dan Jan Yoens of Van Artevelde. Hij heeft zich verzet tegen de prins van Oranje, terwijl hij aan zijn kant stond. Gent heeft zich hardnekkig verdedigd. En hij heeft gevochten in Aalst en Ninove en Geraardsbergen tegen de katholieken en de inquisitie. Ja, en het was eigenlijk een strijd van prinsen onder elkaar. Die wilden allemaal schipperen. Maar hij was een gewone man uit het volk. Er is hier zo een schone bladzijde. Ik heb hier een oud boek, de Chronijken der Beroeringen in Vlaanderen. De prins komt dan in Gent toe en zegt: wij moeten dat toch allemaal kunnen regelen. Maar dan zegt Van Embyze: we moeten ze godverdomme doodslaan. De prins ontvangt dan zijn delegatie. En de prins ziet dat het allemaal arbeiders zijn, mestrapers enz., het kleine volk, en dan zegt de prins: gaat weg. En de prins van Oranje, dus de voorstander van de strijd

van de Nederlanden, blijft een prins. Maar in Gent is het het werkvolk dat de bezetter weg wil. Ook de prins van Oranje heeft de arbeiders niet begrepen. En dat zou ik willen als kern van mijn boek gebruiken, dat het een strijd was van het gewone arbeidersvolk, maar door de prinsen verlaten, vergeten, opzij geduwd. En ik zou het door die Jan van Embyze willen laten vertellen. Hij zou beginnen vertellen over Keizer Karel en Filips II en over de brandstapels en zijn familie, die op de brandstapel gestorven is. En dan zegt hij: godverdomme, dat moet hier gedaan zijn, wij verzetten ons, wij vechten totterdood. Maar dat de prins rekening houdt met de koningin van Engeland, dat zij tevreden is, dat zij kan Schotse soldaten brengen, dat de keizer van Duitsland ons helpt, dus heel het internationaal gedoe, zoals het nu ook altijd is. Dat boek over 1500 is een boek over de twintigste eeuw weer. Je kunt dat overplaatsen in Afrika of waar je wil, waar de kleine man vecht.

- *Men zou dus kunnen zeggen dat je eigenlijk maar in schijn in je laatste boeken over het verleden schrijft, maar dat je in feite nog steeds over nu schrijft?*

- In werkelijkheid schrijf ik over de dag van vandaag. En als slot van mijn boek over 'De aftocht der Geuzen', over Jan van Embyze, zitten wij met dat probleem Brussel. Want nu is het gedaan, de zeventien provinciën zijn gescheiden, een paar provinciën leven in België, de andere provinciën leven in Nederland, en dan maken ze van die grapjes over Hollanders en Belgen, maar dat heeft geen zin, want wij Vlamingen zijn nog altijd verbonden met Holland, wij zijn samen nog altijd Nederland. En dan daar grapjes over maken, over die tragische dingen van mensen, die daarvoor gestorven zijn op de brandstapel, die opgehangen zijn, de vrouwen die verkracht zijn, de kinderen die vermoord zijn, omdat ze daarvoor gevochten hebben, en dat ze het hier vergeten zijn. Dat je tegen de mensen zegt: kijk, zo was het, zo is het verlopen, zijt ge niet beschaamd van nu mopjes te vertellen over iets wat nog uw schuld is.

- *Hoe sta je dan tegenover het federalisme dat nu in België wordt voorbereid?*

- Daar is geen oplossing voor. Brussel is een zweer. Je kunt die zweer niet meer uitsnijden. Als wij nu spreken van een

verenigd Europa, dan is het logisch dat men Wallonië bij Frankrijk voegt en dat men Vlaanderen bij Holland voegt. Maar dan zitten wij met het probleem Brussel en voor dat probleem is er geen oplossing, tenware men zegt, kijk, dat is de hoofdstad van Europa en hier zijn alle talen toegelaten en hier komen alle burelen van Europa. Dat is naar mijn opvatting de enige oplossing.

- *Voor dat boek over de Geuzen moet je weer een hele hoop documenten verzamelen*.

- Ja, ik ben daarvoor speciaal naar het gehucht Korsele bij Oudenaarde gegaan.

In Oudenaarde woonde een tapijtwever en die werd Calvinist. Hij heeft zich bij het leger van Prins van Oranje gevoegd en hij heeft in Zierikzee een slag gewonnen. En de prins Willem van Oranje was daar zo tevreden over dat hij zei, je wordt kapitein in mijn leger, ga nu terug naar Oudenaarde en verover de stad. Die vent is teruggekeerd naar Oudenaarde, heeft daar al die mensen uit de omtrek verzameld, die tegen Alva en Filips II waren. Hij heeft dan met zowat 1300 man de stad Oudenaarde bestormd, ze veroverd en daar dan de republiek uitgeroepen. En die heeft daar drie, vier maanden stand gehouden, als een vrije republiek. Maar Alva kwam dan met zijn troepen en kanonnen en hij kon daar niet tegenop. Hij is dan moeten vluchten, werd gevangen genomen, maar ontsnapte weer en verschool zich in een boerenhuizeke. Ze hebben dat huis in brand gestoken en hij is daar verbrand.

En die vent heette Blommaert. Kapitein Blommaert was hij in het leger van de prins. En zijn mannen, die dan de strijd verloren hadden, en zijn familie, een zoon, een kozijn, een broer, die zijn naar Sint-Maria-Horebeke, op enkele kilometers afstand van Oudenaarde, getrokken. Het was daar een heel heuvelachtige streek met diepten en bossen. En ze hebben zich daar in die bossen verscholen. Dat waren de bosgeuzen. En die zijn daar blijven wonen, in hutten, verborgen in de bossen. En die plaats waar ze zich verborgen hielden, die bestaat nog, en daar hebben zij een gehucht gemaakt, dat nu Korsele heet, en dat ligt op twee kilometer van Sint-Maria-Horebeke. En daar wonen nu nog steeds de afstammelingen. Tot onlangs waren ze met een 400 mensen, en nu wonen er nog rond de 200. En kom je in die straat, dan zie je Blommaert, Blom-

maert, De Jonghe-Blommaert. Op de huizen staan namen als ‘Het Hof der Geuzen’. En ze hebben een dominee. Ze zijn nog altijd Calvinisten. En ze hebben een schooltje, een kerkske en een begraafplaats. Voor die begraafplaats hebben ze 400 jaar lang gevochten, want dat mocht niet. Op zo een gehucht mocht geen begraafplaats, dat moest officieel naar het dorp Sint-Maria-Horebeke. Maar ze hebben gezegd, nee, wij zitten hier en wij begraven hier onze doden. En nu zitten ze daar nog altijd.

- *En weten die mensen nog iets af over die oude Blommaert?*

- Wel ja, die schoolmeester praat daar over, en die dominee ook. Want ze hebben mij veel documentatie gegeven over de Oude Blommaert. En je bent nog altijd in de zeventien provinciën. Al die huizekens zijn er zo min of meer Hollands gebouwd. Echt mooi. Als je daar zo toekomt, midden in Vlaanderen, vind je er plots de zeventien provinciën terug. Wij leven hier nog altijd verenigd. Ik heb er ook een schilderij van gemaakt, ‘Korsele, hier wonen de laatste Geuzen’.

- *Hoe schrijf je eigenlijk je romans? Maak je vooraf een schema?*

- Wel, dat gebeurt bij elk boek op een andere manier. Er zijn boeken die ik spontaan schrijf, waar ik jaren mee bezig geweest ben en die ik dan plots in één keer schrijf. Er zijn boeken zoals ‘Vergeten straat’ waarvoor ik een schema heb gemaakt. Al mijn boeken zijn op een andere manier geschreven. ‘Vergeten straat’ heb ik eigenlijk opgevat gelijk een filmscenario. Ik heb altijd het idee gehad dat ik een cineast zou worden. Met het idee dat ik zou kunnen een film maken, heb ik ‘Vergeten straat’ als een filmscenario beschouwd.

En als je ‘Vergeten straat’ leest, dan zul je opmerken dat ik altijd eerst, bij elk tafereel, een algemeen beeld maak, en dat ik dan een bepaalde scène daaruit verkort en dat ik dan daaruit een gros plan neem. Dat was het systeem van de oude film. De stille film van vroeger deed dat zo. Een algemeen beeld, vernauwen, en dan een gros plan. En dat heb ik toegepast in ‘Vergeten straat’, denkend dat ik daar eens een film zou over maken. Alles ligt hier klaar voor die film. Natuurlijk, als je dan zo een boek schrijft, de mensen uit onze literatuur die dat boek ontvingen, die hadden een andere bouw van een roman in het hoofd - de aanvang, de opgang, het einde, de ontknoping - dat

was hun bouw van een boek. Maar mijn boek was een film, en die mensen dachten toen: wat voor een boek is dat?

- *Wat weet je eigenlijk over je roman wanneer je de eerste zin ervan neerschrijft?*

- Bij het ene boek weet ik vooraf wat ik ga schrijven, bij het andere niet. Dat is ook toevallig. Er zijn boeken, die ik plots in één keer schrijf. Ik maak meestal een korte samenvatting en dat is dan drie, vier bladzijden. En dan werk ik daaraan voort, ik breid het uit en ik schrijf dan, hier moet dit bij komen, daar moet dat bij komen, en dan bouw ik dat verder uit. En meestal, als ik bijna helemaal aan het einde ben, komt er dan ergens een lichtje zodat ik zeg: godverdomme, het is allemaal mis, ik moet het zo doen.

- *Zijn er boeken waarvoor je verschillende versies hebt moeten schrijven?*

- Ja, met 'Pieter Daens', ben ik drie keer herbegonnen. Misschien is dat nu goed, of niet, ik weet het niet.

- *Schrijf je met de machine?*

- Nee, ik schrijf dat gewoon met de hand op, op losse bladen. Kijk, hier ligt mijn boek 'De aftocht der Geuzen'. Ik schrijf op losse bladen en chronologisch, en daar ligt een stapel boeken. Dat biedt het voordeel dat ik stukken kan inlassen. Dat heb ik met 'De Kapellekensbaan' ook gedaan. Het gebeurde toen ik ergens achteraan was, dat ik dacht, dat moet ik er ook nog bij schrijven en dat ik er dan vooraan nog een stuk bij schreef en dat ik dan verwees naar achteraan. Maar vandaag werkje zo en morgen anders.

- *Toen je 'De Kapellekensbaan' schreef, heb je jezelf een discipline opgelegd om dagelijks te schrijven?*

- Geen discipline, maar ik kon niet anders. Er was iets dat mij daartoe dwong. Ik heb mijzelf nooit een verplichting opgelegd, maar ik had altijd het gevoel: ik moet voortdoen. Ik weet niet waarom. Andere mensen hebben blijkbaar die drang niet. Ik heb dat ondervonden. Mijn buurman is jarenlang Ben Cami geweest. En Ben zei dat dikwijls. Ben kwam thuis en hij moest rusten. Hij legde zich neer om een uurtje te rusten. En dan wandelde hij in de tuin. Dan kwam hij eens tot bij mij en dan zag hij mij zitten werken. En dan zei hij: Maar hoe komt ge daarbij gij zit altijd maar te werken, te werken, kunt ge daar niet eens gewoon zitten? En ik zei: bah ja, ik wil daar wel eens

gaan zitten. En ik zat daar dan vijf minuten bij hem en dan zat ik ondertussen aan mijn werk te denken en te peinzen: ja, ik moet nog dit doen en nog dat doen, en ik ben aan dat boek bezig, en ik moet dat veranderen. En dan zei ik: Ben, ik ben weg.

Het was een bezetenheid eigenlijk. Het was geen verplichting, maar een bezetenheid. Ik was daardoor bezeten, en ik ben dat heel mijn leven geweest. Ik ben nu vijfenzestig, en de dokter zegt dat ik mij zou moeten matigen, maar ik kan dat niet. Ik kan daar niet stil zitten. Soms zeg ik wel, ik ga daar op mijn gemakske zitten. En dan zit ik daar en dan begin ik te denken: ja, mijn boek over de Geuzen, hoe ga ik dat doen en dat doen? En ik ben weer aan het werken. Of Jeanneke zegt, er is iets schoons op de televisie, kom eens kijken. En ik zit naast haar naar de televisie te kijken, en ik zie kleuren en beelden en ik zeg bij mezelf: dat is een schoon schilderij, dat zou ik willen schilderen, iets in die aard, met die kleuren, ik moet het onthouden, blauw, bruin, dit, dat, en ik schrijf dat gauw op. En zo ben ik voortdurend bezig met mijn werk. Ik kan het ook niet helpen.

- *En als ontspanning ga je dan af en toe wat schilderen?*

- Ja, het is wel ontspanning, maar ik was wel graag schilder geworden en ik ben hiervoor ook naar de academie in Aalst geweest. Gedurende twee jaar heb ik de daglessen in tekenen en schilderen gevolgd. Maar de avondlessen heb ik helemaal uitgedaan. Na twee jaar is mijn vader echter ziek geworden. Toen moest ik naar Brussel gaan werken: pistoolschilderen in een carrosseriebedrijf.

Aan de academie schijn ik toch één goed werk gemaakt te hebben. Toen mijn vader ziek was, heb ik eens zijn schoenen meegebracht. Het waren oude, versleten baanschoenen, die ik in een hoek heb geworpen en dan geschilderd.

Maar toen ik werkte kon ik slechts af en toe wat schilderen. Maar met de mobilisatie ben ik veel beginnen tekenen: landschappen en soldaten en oorlogsvizioenen. En wanneer ik krijgsgevangen was, heb ik die gevangenissen getekend in houtskool.

Later ben ik begonnen met lino's te snijden en onder invloed van Frans Masereel ben ik begonnen met een verhaal in lino's te maken. Maar dat duurde erg lang. Dan ben ik begonnen

met onderschriften bij die lino's te maken. En op de duur waren die onderschriften al bladzijden lang. Zo is mijn eerste boek ‘Drie mensen tussen muren’ ontstaan. Ik wou die onderschriften steeds maar uitbreiden en dan ben ik gewoon verder beginnen schrijven. Als schilder ben ik dan ontspoord. Ik ben dan schrijver geworden.

En als schrijver heb ik dan een hele tijd niet meer geschilderd, tenzij af en toe eens, zo sporadisch. Er was telkens een grote onderbreking. En ik maakte dan ook telkens iets anders. Er was daar geen evolutie in zoals bij mijn schrijven. Moest ik alleen geschilderd hebben, dan zou ik tot een bepaalde evolutie gekomen zijn. Nu moet ik telkens afbreken, dan weer iets nieuws proberen, en ik kon nooit doorzetten. Tegen dat ik serieus zou gaan werken, was ik weer aan het schrijven.

- *Ik vind dat je houtskooltekeningen van tijdens de oorlog een merkwaardige verwantschap vertonen met de tekeningen, die Henry Moore in de oorlog maakte van de mensen, die in de Londense ondergrondse gingen schuilen*.

- Ja, dat is hetzelfde klimaat. Maar ik heb die tekeningen van Moore natuurlijk pas na de oorlog leren kennen. Tijdens de oorlog wisten wij niets af van wat er in Engeland gebeurde. Maar onmiddellijk na de bevrijding is er een tentoonstelling van Moore geweest in Brussel. En in 1947 zijn we naar Engeland geweest en zijn we naar zijn expositie in Londen gaan kijken, en ook in Wales, waar hij werkte, waar dat groot beeld boven op een heuvel staat, ‘De koning en de koningin’. Ik heb toen ook die verwantschap gevoeld. Natuurlijk met dat verschil dat hij een grote meneer is en ik een kleine krabber. En dan later heb ik meestal blote meisjes geschilderd, op allerlei manieren, in kastjes, in reliëf, in houtskool, in verf.

En nu ben ik begonnen met landschappen te schilderen in pastel. In de voormiddag schrijf ik aan mijn boek over de Geuzen en in de namiddag teken en schilder ik.

- *Waarom maak je nu plots weer landschappen na al die blote meisjes?*

- Ik wilde eigenlijk de dingen schilderen, die ik rondom mij zag. In het begin ging ik in de weide zitten en heb ik die huizekens geschilderd. Maar ik heb dat ook eens in de sneeuw gedaan en ik kwam bevroren thuis. Dat doe ik daarom niet meer. Ik heb een polaroid fototoestel gekocht en ik ga op wandel, op

zoek naar landschappen, die ik fotografeer. En thuis maak ik dan rustig een schilderijtje naar die foto's.

- *Wat is de verhouding tussen je literair en je plastisch werk? Zijn het voor jou twee media om dezelfde ideeën te formuleren?*

- Het is geen illustratie van mijn boeken. Het is eigenlijk een overkoepeling. In mijn literair werk tracht ik te schilderen. Ook dat hebben ze nooit begrepen, dat ik in wat ik schrijf eigenlijk aan het schilderen ben. B.v. in 'De Kapellekensbaan' heb ik een stuk over plastische elementen in de literatuur, waarin ik uitleg hoe ik de Kapellekensbaan beschrijf in de avond. Het is grijs, het is donker, de fabrieksmeisjes komen naar huis en dat is allemaal grijs. Maar als ik dat nu moest schilderen, dan heb je die grijze Kapellekensbaan, die meisjes die van de fabriek terugkeren, het regent, het is allemaal donker, het is allemaal somber, maar één van die meisjes is dan aan het vertellen en ze is wat tegengekomen op de fabriek en ze vloekt. Ze zegt: godverdomme of zo iets. Die woorden vlammen daar plots op in dat stuk proza.

En moest je het schilderen, dan zou je in al die grijze tonen plots een rode, een vlammende toon brengen, waardoor dat schilderij plots verhevigd wordt, dat je uit al dat grijs plots die rode vlammende toon krijgt. En in dat proza is het net hetzelfde. Dat er in al dat grijze plots zo iets komt dat rood is. Dus, mijn schilderwerk komt eigenlijk overeen met mijn proza. Moest ik schilder geworden zijn, dan had ik misschien net hetzelfde geschilderd van wat nu 'De Kapellekensbaan' en zo geworden is. Ik zou misschien beroemder geweest zijn.

- *Je hebt jezelf eens 'een tedere anarchist' genoemd en je hebt ook de roman 'De zwarte hand' geschreven over de anarchisten in Aalst. Hoe sta je nu tegenover de hedendaagse Duite anarchisten zoals Andreas Baader en Ulrike Meinhof?*

- In de grond gaat mijn sympathie naar hen toe. Het enige dat ik vrees is dat sommigen op zeker moment zullen omslaan tot fascisten. Al die jongens die ik nu zie en die anarchisten zouden kunnen zijn naar de daad en naar het woord, maar die dingen zijn niet juist genoeg omschreven, die jongens weten dat niet, en die gaan morgen overslaan naar fascisme. Met die Duitse anarchisten kan ik wel akkoord gaan, maar minder met het geweld dat zij plegen. Ik ben nu eenmaal een tedere anar-

chist. Het is wat overdreven, want een moord is toch altijd een moord. Maar ja, als het nodig is, dan is het nodig. Als er een moment is waarop een smeerlap werkelijk weg moet, wel, dan moet hij weg. Maar het is natuurlijk het probleem van uit te maken, wie is er een smeerlap? Want dan gaat het verder en dan kun je van iedereen zeggen dat hij een smeerlap is. En dan houdt het niet meer op. Het is moeilijk om in deze tijd daar een stelling over in te nemen want je zou daar echt een studie moeten over maken. En ik die maar tot mijn 14 jaar naar school ben gegaan, die dus geen universitaire opleiding heb gekregen, ik zit soms met problemen, waarbij ik denk, hoe zit het nu in elkaar, hoe moet het nu? Ik kan alleen maar beschrijven wat ik zie en wat ik hoor. En op sommige momenten ben ik zodanig verplicht van mij af te wenden en naar de 19e eeuw of zo terug te keren en daar mijn bronnen te zoeken en na te gaan hoe het daar is gebeurd. Wat is er daar de fout? En wat is dan de fout in onze 20e eeuw?

- *Laten we het nu even hebben over je taalgebruik. Toen je begon te schrijven heb je een taal gebruikt, die niet overeenkwam met de taal die over het algemeen in de romans werd gebruikt. Was het de bedoeling van de taal te gebruiken, die je hoorde spreken rondom u?*

- Dat was gewoon mijn taal. Ik zei al daarnet dat ik maar tot mijn 14 jaar ben naar school geweest, en wat ik schreef en sprak was gewoon Aalsters beschaafd Nederlands. Ik schreef zo maar gewoon de dingen op, die in mij op kwamen. Ik heb zelfs mijn eerste boek, ‘De voorstad groeit’, aan mijn oude schoolmeester gegeven en hem gevraagd om te zien wat voor taalfouten er in staan. En die mens heeft gedacht: zo een groot dik boek en hij heeft het mij onmiddellijk teruggegeven en gezegd dat het goed was. Dat stond natuurlijk vol fouten tegen het algemeen beschaafd Nederlands.

Maar ik ben daar nu blij om want wat ik schrijf komt over bij de gewone man. En dat maakt er de charme van uit voor de mensen in Holland. Je zou nu zeggen dat de Hollanders op ons neerkijken en zeggen: o ja, dat is een Vlaming, hij kent niet goed Nederlands en hij schrijft nu boeken. Dat is plezant voor ons om lezen. Maar dat is niet waar. Daar zijn we totaal verkeerd in, want als ik een boek schrijf, dan krijg ik brieven van gewone mensen uit Rotterdam. Een havenarbeider schreef mij

omtrent ‘Pieter Daens’: Wat jij beschrijft in uw boek over Pieter Daens, dat hebben wij meegemaakt in Rotterdam, maar bij ons was het niet een priester, maar dominee Troelstra, die de revolutie predikte. En wij hebben in hem geloofd zoals die Aalsterse arbeiders in priester Daens geloofden. Dat is net hetzelfde geweest.

En over ‘Het nieuwe onkruid’ schreef mij een dame uit Nijmegen: Meneer Boon, ik ben net in hetzelfde geval. Mijn man is zo oud en ik ben zo oud. En er zijn jonge mensen in huis. En al wat in ‘Het nieuwe onkruid’ beschreven wordt, dat hebben wij beleefd en ik was tot tranen toe bewogen toen ik dat boek las want dat was mijn verhaal.

Ik vind dat wat je schrijft, dat het tot de mensen moet overkomen, dat die iets voelen voor u, en of je dat nu in het Vlaams schrijft, dat heeft geen belang.

- *Er heeft zich in de loop der jaren wel een evolutie voorgedaan in je taalgebruik. Je bent geleidelijk een taal gaan schrijven, die minder dialectisch getint is. Gebeurde dit onder invloed van het feit dat je in Nederland uitgeeft en ook meer Nederlandse contacten hebt gekregen?*

- Ja, misschien wel. Vroeger had ik alleen maar omgang met arbeiders. En dan schreef ik hun taal. Maar nu komen er hier Duitsers, Zweden, Noren, Italianen, Turken, Nederlanders en dan ben ik wel verplicht van zo een meer beschaafde taal te spreken. Ik denk daar soms wel aan. Ik vraag me dan af, gaan ze dat wel begrijpen? Als dat meisje dat nu een boek van mij in het Noors aan het vertalen is, en er staat daar een Aalsters woord in, dan moet zij mij komen vragen wat het betekent. Nu ze die boeken vertalen in het Zweeds, het Noors, het Duits of het Amerikaans, moet ik toch een beetje zien dat het een woord is dat kan vertaald worden, wat mijn moeilijkheden alleen maar groter maakt.

Misschien verminder ik daardoor iets van de hartstocht, die ik vroeger had, en mijn impulsen waarmee ik alles maar neersmeet, en ga ik nu soms twijfelen. Maar ik geef daar zo weinig mogelijk aan toe. Ik schrijf gewoon mijn boek zoals vroeger, maar als het dan geschreven is, dan kijk ik het na. Vroeger was het voor mij gedaan als het af was, dan ging ik ermee naar de uitgeverij. Maar nu kan ik dat soms nog eens nakijken en zien of ik geen woorden moet veranderen. Vroeger was het

alleen maar voor Vlaanderen, maar nu zullen ze het misschien ook in Duitsland vertalen en hoe gaan ze dat daar doen?

- *Doet je uitgever dat niet?*

- Nee, ze komen daar nooit aan. Ik heb met ontsteltenis dat stuk van Jeroen Brouwers in 'Maatstaf' gelezen, dat hij alle Vlaamse werken moest vernederlandsen. Daar hebben ze bij mijn werk nooit iets over gezegd. Ik ben dat tegen gekomen toen ze 'Dorp in Vlaanderen' wilden uitgeven bij De Clauwaert. Dan zei die meneer van De Clauwaert: ja, maar daan staan enkele woorden in, die niet A.B.N. zijn. Maar wat doet uw Hollandse uitgever? Die laat die woorden gewoon staan, zei ik. Die woorden moesten volgens hem veranderd worden, maar tenslotte zijn ze toch gebleven zoals het was.

- *Je hebt vroeger gezegd dat je beïnvloed was door Céline en Dos Passos. Waren die boeken dan vertaald, want ik neem aan dat je niet vlot Frans en Engels kon lezen als je maar tot 14 jaar naar school bent geweest?*

- Céline heb ik in het Frans gelezen. Ik lees gemakkelijk vreemde talen. Maar ik kan ze niet spreken. Ik lees ook gemakkelijk Engels. Ik lees Engelse bladen en zo. Ik lees ook Duits. Ik heb die talen nooit geleerd, maar ik heb die boeken zo gelezen, met een woordenboek bij de hand. Als er een woord was, dat ik niet begreep, zocht ik het op. Met een woord te begrijpen, kon ik de hele zin begrijpen. Misschien heb ik af en toe ook wel een zin verkeerd begrepen.

- *Sedert 1972 ben je kandidaat voor de Nobelprijs. Van dan af zijn ook de vertalingen los gekomen. Heb je enig idee hoeveel boeken er van jou reeds vertaald zijn en in hoeveel landen?*

- Ik zou dat kunnen nagaan. Het is begonnen met 'De Kapellekensbaan'. Jaren geleden is er een Duitse uitgeverij geweest, Kurt Desch, die wilde 'De bende van Jan de Lichte' vertalen. Die heeft een boek uitgegeven 'Onze Auteurs' en daar stond ik met mijn portret in en werd de vertaling van 'De bende van Jan de Lichte' aangekondigd, maar het is er nooit van gekomen. Die 'Maagpijn' is zowat in alle talen van Europa vertaald geworden. Maar dat had niet zo veel belang. Verder weet ik het niet zo goed.

- *Wat betekent het lezerspubliek voor jou? Hou je daar rekening mee bij het schrijven of schrijf je in de eerste plaats voor jezelf?*

- Ja, ik schrijf in de eerste plaats voor mezelf, omdat ik het graag doe. Ik schrijf graag, ik teken graag, ik schilder graag. Maar toch is er altijd ergens achter in mijn hoofd een idee dat als ik dit schrijf, het gedrukt en gelezen moet worden, en meestal stel ik mij een paar vrienden voor aan wie ik iets vertel. Ik ben nu eenmaal een Vlaming, dus een verteller.

Het is avond of het is morgen en ik zit hier alleen en ik ben iets aan het vertellen aan de mensen. En ik stel mij bepaalde mensen voor aan wie ik iets vertel, precies of ik een brief aan het schrijven ben. En ik denk, die mens zal blij zijn, die zal gelukkig zijn, die zal zeggen: dat is iets van Louis. En die mens aan wie ik schrijf, wordt verhonderdvoudigd. Zo heb ik indertijd veel geschreven voor Jan Walravens. Ik dacht dan: Jan Walravens gaat dat lezen en hij zal blij zijn, hij zal gelukkig zijn. En dat heb ik nog, dat ik denk, ik schrijf dit nu voor mijn zoon, als hij dat zal lezen, zal hij zeggen: pa, dat is iets schoon. Maar mijn zoon of Jan Walravens of wie weet ik wordt dan verhonderdvoudigd.

- *Je hebt reeds jaren geleden een boek aangekondigd over Kristus. Komt het daar nog ooit van?*

- O ja, dat zal ik misschien nog wel eens schrijven. Ik weet het niet, hoor. Ik vind het niet zo interessant. Ik heb dat wel gedacht, maar het ging meer over onze tijd dan over Kristus. Het zou een confrontatie zijn van onze tijd met de jaren van Kristus. Stappend over de katholieke kerk, die hij zelf misschien zou vernietigd hebben. Maar ik dacht gewoon aan een meisje, dat in onze tijd leefde en zou brieven schrijven naar Kristus. Een meisje dat totaal losgeslagen is, drugs nemend, op motor fietsen zit en die dan iets hoort over Kristus en dan brieven schrijft naar hem. Ik heb gehoord dat je met psalmengezang en met palmengewuif in Jeruzalem bent binnengegaan. En je hebt die en die genezen. Maar nu ben je gevangen. Waarom moet je nu aan dat kruis hangen en sterven? Met daartussen telkens het geronk van de motoren. Zo onze moderne tijd vergelijken aan Jezus' tijd.

- *Het boek dat nu gaat verschijnen heet 'Het jaar 1901'. Hoe is dat ontstaan?*

- Dat is eigenlijk het overschot van de processen uit de politie-archieven, die ik heb geraadpleegd voor 'De zwarte hand'. En die waren zo schoon... Toen ik eindelijk die politiearchie-

ven mocht inkijken, dacht ik, dat ligt hier allemaal verloren en verstopt. Dat kon niet dienen voor mijn boek over de anarchisten, maar ik schreef dat gauw over en ik dacht, dat kan een schoon boek worden.

- *Je krijgt nu ook grote lovende artikels in de buitenlandse pers, in 'Der Spiegel', in 'Die Zeit', ook in Amerika. En nu is er pas die grote reportage op de Duitse televisie over jou geweest. Heeft dit een invloed op jou?*

- Dat verandert eigenlijk niets. Ik vind dat zelfs op sommige momenten vervelend. Want die mensen komen hier toe, Zweden, Noren, een Turkse fotograaf en dan ben ik verplicht om iemand te vragen, die die talen kent, een tolk. Er is een vrouw die een reportage over mij heeft gemaakt in Zweden op de radio en nu wou ze met Joost de Wit nog eens een reportage omdat het zo goed geslaagd was. Maar ja, dat mens sprak dan in het Engels en stelde dan die vragen aan Joost de Wit in het Engels en hij stelde dan die vragen aan mij in het Nederlands en ik antwoordde daar dan in het algemeen beschaafd Aalsters op.

- *Lodewijk De Boer heeft een toneelstuk geschreven naar 'De Paradijsvogel' en Pieter De Prins naar 'De bende van Jan de Lichte'. Dat bewijst dat je romans dus wel sterk visueel zijn. Heb je er zelf nooit aan gedacht een toneelstuk te schrijven?*

- Nee, nooit aan toneel, maar wel aan film. Ik heb mijn romans als filmscenario's beschouwd. Toneel vond ik ouderwets. Ik zag er niets in. Ik heb nooit van toneel gehouden, behalve stukken van Ionesco of Samuel Beckett, die ik toevallig zag.

- *Welke invloed heeft uw journalistiek werk gehad op uw literair werk?*

- Weinig, behalve die laatste romans, zoals 'De meisjes van Jesses'. Maar ook in 'De Kapellekensbaan', en in 'Menuet' ook. Ik ben altijd complex geweest, alles wat zo samen kwam heb ik altijd zoals frikandellekens tot een boek gebouwd. Alles wat mij dienstig kon zijn, vang ik op en bijeengewriemeld geeft dat een boek.

Ik heb natuurlijk cursiefjes samengebracht in boeken, en omgekeerd, wanneer ik een boek aan het schrijven was en dat ik nog iets journalistieks moest maken, dan nam ik gewoon een stuk uit mijn boek en rondde dat af, en stuurde dat in voor een weekblad of een maandblad. Het is allemaal heel complex. Ik

geloof dat we eigenlijk nooit zullen achterhalen wie Boontje was.